# VITA D'ARTE

## RIVISTA MENSILE D'ARTE

## ANTICA E MODERNA

ANNO II.
VOL. IV.

LUGLIO - DICEMBRE 1909

*DIRETTORI:* FABIO BARGAGLI-PETRUCCI — PIER LUDOVICO OCCHINI

*REDATTORI:* PIERO MISCIATTELLI — LUIGI COLETTI

Direzione e Amministrazione,
SIENA - Piazza Abbadia 4

Stabilimento Tipografico
L. Lazzeri - Siena

# INDICE DELLE MATERIE

## Macchie, bozzetti e studi

## Questioni



## L' Estetica delle Città



## Cronache d' Arte

### PITTURA



### SCULTURA

## ARCHITETTURA



## COSTUME

## Cronaca Italiana



## Cronaca estera

### Svizzera



## Notizie



## Mostre e Concorsi



## Articoli e Conferenze

## Bibliografie



## APPENDICE

# INDICE DEGLI AUTORI

STEFANO BRUZZI

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
· D'ARTE ANTICA E MODERNA ·

ANNO 2. - VOL. IV. LUGLIO 1909 - N. 19

# STEFANO BRUZZI

La prima volta che vidi Stefano Bruzzi fu il giorno che dovevo diventare suo scolaro all' Istituto Gazzola di Belle Arti a Piacenza. La sua figura alta e robusta, dal viso fortemente disegnato, ornato di una bianca barba ricciuta, e illuminato dal sorriso di due occhi soavi, mi è rimasta scolpita nella memoria così profondamente, come nell' anima il ricordo della sua bontà; e ciò dopo molti altri professori, altre scuole e parecchi anni di distanza.

In una recente visita al suo studio, guardando l' amena distesa di vedute alpestri e il popolo di animali che ne coprivano le pareti pensavo con rincrescimento come questo tenace poeta della natura, non abbia ancora avuto l' onore d' un articolo, che completi la convenzionale immagine, che di lui corre nella conoscenza del pubblico, limitata alla figura di un abile pittore di animali e più specialmente di pecore.

Stefano Bruzzi è nato nell' Appennino piacentino presso Groppallo l' 11 maggio 1835, e fece i primi studi di disegno a Piacenza, sotto la direzione di Bernardino Massari. Poi, per desiderio di conoscere più ampiamente la vita artistica del suo tempo, si recò a Roma nel dicembre del 1854. Quivi allora fra i paesisti godeva meritata fama Alessandro Castelli, disegnatore fortissimo, autore dell' album di incisioni che formano - I principî di paesaggio. - Allo studio di codesto maestro, senza iscriversi all' Accademia, venne

acquistando il primo elemento alla sua tecnica: un disegno forte e scrupoloso. Il Castelli voleva dai suoi scolari sopra ogni cosa disegno, e per abituarli alla linea decisa e sicura faceva perfino scartare l'uso delle matite grasse e morbide. Il Bruzzi in quel tempo si esercitava a studiare dal vero frammenti di vegetazione. Sono disegni duri, secchi, ma d'una nitidezza da parere incisi a bulino: rappresentano cespugli, erbe lacustri, steli di canna, con le foglie contate e copiate a una a una, tronchi d'albero studiati fibra per

STEFANO BRUZZI (inedito)

fibra. Soltanto da cotesto lavoro paziente e continuo poteva venire quella sicurezza e sveltezza di mano, che permise poi al Bruzzi di fermare sulla tela i moti istantanei dei suoi modelli, che non intendono di certo ragione di star fermi, di posare.

A Roma entrò nella compagnia dei giovani artisti di quel tempo; e l'inverno con l'Ussi, col Gamba, col Casnedi e altri frequentava l'accademia privata del modello Gigi. Vera intimità ebbe con Nino Costa, che allora presentava i primi lavori e si preannunziava uno dei più forti artisti. Con lui andò ad Albano, all'Ariccia, al lago di Nemi, e dal Costa fu presentato al Böcklin, che poi rivide a Firenze, e col quale riattaccò e conservò l'amicizia fino agli ul-

timi anni del grande straniero. Col Costa visse in compagnia fino al 1857. quando questi si ritirò per qualche anno all' Ariccia. Erano i tempi che Ussi dipingeva la Cacciata d' Atene. il Gamba i funerali di Tiziano. e fuori di Roma cominciavano a farsi conoscere il Signorini e il Cabianca.

Stefano Bruzzi

Frutto di codest' ambiente fu il primo lavoro del Bruzzi : Il ritorno dalla caccia nelle vicinanze di Porto d' Anzio - eseguita per il Conte Anguissola di Piacenza. In esso si vede già come l'artista partecipasse di proposito a quel rinnovamento. che fu poi attribuito quasi esclusivamente a un gruppo di toscani, forse perchè fra essi primeggiava l' ingegno irrequieto e caustico del Signorini. Uno dei meriti finora disconosciuti al Bruzzi. è per l'appunto quello di aver cooperato coi macchiaiuoli alla rinascita della nostra arte. con una costante sincerità di tecnica, e più di tutto coll' interpretazione immediata e sentita della natura. come ne può offrire un esempio il quadro dei Carbonari. dipinto verso il 1865. che qui pubblichiamo per la prima volta. Dopo una dimora di quattr' anni a Roma. quando gli parve d' aver imparato quant' era necessario per poter dire quello che sentiva, si ritirò sui nativi Appennini, e vi si trattenne per ben

sette anni, lavorando e mandando le opere sue a Firenze, dove poi si stabilì per una ventina d' anni, finchè tornò alla sua Piacenza, in cui ora conduce tranquillamente la vita.

Quando il nostro pittore dai suoi monti scese a Firenze, era già favorevolmente conosciuto; ma i più lo ritenevano un intelligente signore, che negli ozi delle lunghe giornate escisse dal suo castello

STEFANO BRUZZI - *I Carbonari*

medievale a ritrarre le scene della montagna. Trovarono invece un giovane trentenne che all' Atene d' Italia chiedeva nuove ispirazioni e nuova energia.

Nell' anima sua però egli restò sempre fedele alla campagna nativa, e continuò sempre a riprodurre scene alpestri con nevi, montanari, muli, bovi, pecore, senza ripetersi mai, senza stancare mai, incontrando sempre il favore del pubblico, vendendo sempre, e quel che è più restando sempre artista; anzi in questa sua varietà inesauribile sullo stesso tema, artista sincero, mentre intorno a lui i suoi compagni cadevano nella ripetizione. Questa sua invidiabile qualità gli fu riconosciuta anche da un critico inglese, che nel 1886, confondendolo con la scuola toscana in mezzo a cui viveva, scrisse: « I pittori toscani si mantengono sempre squisita-

mente corretti, ma freddi. Uno fra essi soltanto, il paesista Bruzzi, ha dell' anima, del colore, del fuoco, sebbene preferisca motivi di nevicate, di ghiacci e d' inverni perpetui ».

A dar ragione a quel critico basterebbe quella *Mandra sperduta* che quì riproduciamo, dipinta nel 1881 e ora a New Jork. Oltre le bellezze d'ambiente, dal taglio solenne del paesaggio alla evidenza della riproduzione, in quel dipinto è tutto un poema di delicata tri-

Stefano Bruzzi - *Tardo autunno*

stezza nella espressione delle figure. In mezzo allo squallore della campagna coperta di neve, il ciuco, colla testa abbandonata e le gambe quasi tremanti, sta fra le pecore come un duce sconfitto fra le reliquie dei suoi fedeli. Un concetto simile, ma meno grandioso, della protezione dell' ingenuo ciuchino sulle piccole amiche sperdute nella neve, ha ispirato più tardi, verso il 1897 un altro suo quadro.

Molti paesisti d' oggi o di ieri, più arditi del Bruzzi nella tecnica o nell' interpretazione, devono certo a lui la via aperta su cui si sono messi, e taluno tanta ala vi stese. Senza gli Appen-

nini del Nostro, notava benissimo un critico, forse non si sarebbero avute le Alpi del Segantini. In questa luce si deve collocare e giudicare il nostro autore, e ne apparirà chiaramente l'originalità e il merito.

Le prime opere del Bruzzi rispecchiano insieme la sua psicologia e il gusto del tempo. Il suo paesaggio pieno di neve e di gelo, popolato di montanari, di bovi, di muli era sempre un'eco del quadro di genere, sebbene però la forza del suo disegno e la vita della realtà lo facessero distaccare di molto dalla leggerezza

STEFANO BRUZZI - *La Treggia*

affettata delle scenette campestri. *La predica sugli Appennini*, ne è un esempio. Un prete fa le missioni in aperta campagna, all'ombra di grossi alberi, mentre intorno sta il popolo dei contadini, in atteggiamenti di attenzione e di compunzione. È uno dei pochi quadri di figura del nostro autore; ma basta a mostrare com'egli avrebbe potuto trattare con sapienza le composizioni vaste e affollate, di cui dette un altro splendido esempio nel 1875 nel quadro, ora a Londra, intitolato *Alla fiera*.

Derivazione dal quadro di genere, ma più recenti, sono: *A mezza via*, *Verso casa*, *I primi a far la rotta* e parecchi altri. *I primi a far la rotta* fa parte della Galleria nazionale di arte moderna di Roma. Certo non rappresenta come si dovrebbe il Bruzzi, specie per l'uniformità del fondo di neve, scolorito dal tempo. A

Stefano Bruzzi - *Mandra sperduta*

ogni modo è sempre un' opera molto notevole: quei due bovi inarcati sotto il giogo, trascinano veramente il carro con un potente sforzo.

Il Bruzzi però si è caratterizzato più profondamente nello studio, oserei dire, psicologico delle pecore. Sotto il suo pennello l'animale è diventato quasi un soggetto umano; egli ne ha studiato la vita con la stessa passione con cui si può studiare la vita dell'uomo: e però le sue pecore sono pecore individui, non le pecore in genere; sono, come si dice, le pecore del Bruzzi. In codesto

STEFANO BRUZZI - *Alla fiera*

studio il pittore ha rivelato la sua finezza d'osservazione, la dolcezza della sua anima mite, e una certa grazia d'umorismo bonario. *In montagna*, *Vita nei boschi*, *Semi e foglie* e *Nell' ovile* sono pagine della storia quotidiana, ora lieta ora triste, di quegli umili animali.

*In alto*, *Nel rivo*, *Al ruscello*, *Cadon le foglie*, sono altre belle pagine di questo vario canzoniere agreste del Bruzzi. *Pascolo sull' Appennino*, è uno dei suoi migliori lavori. Nella tranquilla solitudine del quadro è la maestà del silenzio e della pace. Ma più di tutti i suoi quadri che parlano di pace è solenne *Egloga*. Nel centro d'un' ampia valle una ragazzina ritta sta filando sulla riva d'uno stagno, mentre il suo gregge o riposa o bruca tranquillamente. In

quella valle maestosa dalle linee orizzontali, quasi monotone, pare davvero sia diffuso un sacro silenzio come di tempio, cui animano appena di un lieve sorriso e d' una tenue vita l' atto patriarcale della fanciulla, il brucare del gregge e lo specchio lucente dell' acqua. Con questa nota ampia e grave chiudiamo per così dire.

STEFANO BRUZZI

il primo motivo della sinfonia artistica del Bruzzi, per passare al secondo, l' umorismo. Sono note gaie, argentine, ottenute con mezzi semplici, canzonando bonariamente certi sentimenti umani attraverso l' espressione degli innocenti animali.

La curiosità femminile, inutile, è fotografata nella graziosissima composizione : *Che c' è?* Un gruppo di pecore, s' è recato sulla vetta

Stefano Bruzzi - *Don Chisciotte*

d' un burrone insieme con la piccola pastorella per vedere che cosa è avvenuto laggiù nella valle. La posizione della prima figura, chiamiamola così, tanto faticosa e tanto naturale, richiama alla mente l'atto di quelle comari, che si fanno all' improvviso sull' uscio aggrappandosi con le mani agli stipiti per sporgere il capo e nascondere la persona. L' idillio ameno degli innamorati trova una parodia gentilissima in *Bacio*. Un montone e una pecora si stropicciano uno contro l'altra il musino umido con un sentimentalismo che fa stupire la pastorella che li guarda attonita. Il sen-

STEFANO BRUZZI - *Dopo la battaglia* (acquarello)

timentalismo è frequentemente caricaturato dal Bruzzi; oltre il *Bacio* egli ha dipinto *Le amiche*, una fila di testine di pecore dagli occhi così dolci e dai musini così commossi, che paiono una accademia di petrarcheschi, e i *Cugini*, due giovani somarelli, uno dei quali con sguardo languido sta a godere la carezza del parente, che gli solletica il dorso col muso.

Meno allegre, meno appariscenti sono: *Erba ghiotta, Ultime giornate di pascolo, Egloga autunnale* e altre. In *Erba ghiotta* due pecorelle allungano il muso con desiderio a una fronda, che la pecoraia con la mano alzata fa loro sospirare in un breve supplizio di Tantalo. *Ultime giornate di pascolo* è un quadro grave, quasi mesto, che presenta una scena di prepotenza: un caprone colla

forza del suo capo fa torcere il muso d' una pecora da un cespuglio ch' essa stava brucando. In *Egloga autunnale* un contadinello suona a tutta forza un piffero di canna, mentre davanti a lui due montoni cozzano nervosamente, e parecchie pecore accovacciate stanno a contemplare la gara di quelle cervici maschili.

L' umorismo del Bruzzi ha saputo trarre dalle pecore anche una pagina di fantasia, il *Don Chisciotte*. In mezzo ad un vasto paesaggio dell' alta campagna, presso un lago e in vista dei monti circostanti, s' avanza al galoppo sopra il bianco ronzinante, Don Chisciotte con la bocca spalancata, il viso spiritato, lo scudo in parata e la lancia in resta, menando strage in un gregge di pecore, che fuggono a precipizio giù pel declivio. Nello sfondo appare il paziente somaro che porta il buon scudiero, disperato, colle mani ne' capelli.

Il paesaggio grandioso, l' ampio squarcio di cielo caldo, animato da bianchi nuvoli, la composizione varia del gregge, la posizione campeggiante dei protagonisti, l' espressione di quella moltitudine di animali spaventati, il motivo compassionevole d' una pecora caduta, su cui cascano le altre che vengono dietro, e il movimento agitato di tutta la scena in contrasto con la solennità e la pace del luogo hanno fatto di questo quadro uno dei più ammirati del nostro artista.

Una nuova manifestazione dell' arte del Nostro è offerta da alcuni acquarelli eseguiti in questi ultimi tempi. Da essi, tutti dell' anno scorso, ispirati dalla lettura di poeti e romanzieri, si può scorgere di quale impeto lirico sia ancora capace lo spirito del vecchio maestro. *Dopo la battaglia*, *Altri tempi* e la *Morte a cavallo* sono visioni degne del più giovane modernismo pittorico.

Dal rapido esame dell' opera del Bruzzi appare evidente come il suo spirito sereno non abbia mai potuto concentrarsi nella rappresentazione d' uno stato d' animo eccezionale. Infatti, nonostante un velo di tristezza sia diffuso su gran parte delle sue creazioni, il dramma esula sempre dal suo dominio: anche nel *Don Chisciotte* e nella *Mandra sperduta*, i più patetici dei suoi quadri, v' è più compassione che dolore, più umorismo che tragedia.

In fine anche la sua tecnica immutabilmente sincera, senza

sotterfugi di fantastici cromatismi, concorre a fare delle sue pitture una raccolta di limpide poesie, un sereno canzoniere della vita quotidiana degli uomini e degli animali.

Leandro Ozzola

Stefano Bruzzi - *Acquarello*

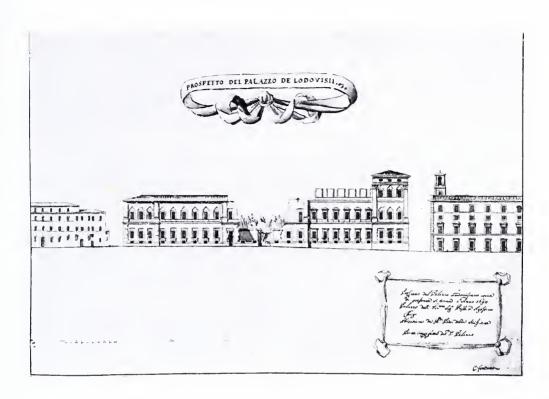
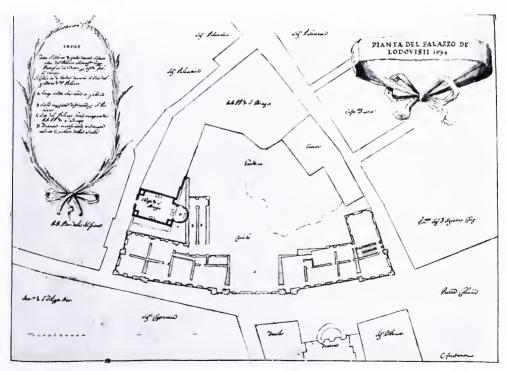
Ha la morte sulla groppa
E il caval più non galoppa
PRATI

# I DISEGNI ORIGINALI DI CARLO FONTANA
# PER LA CURIA DI MONTECITORIO

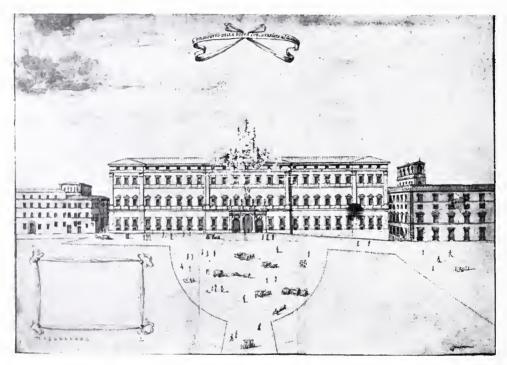
Il prezioso cimelio del quale mi è concesso dar notizia ai lettori di « Vita d'Arte » grazie al cortese consenso del suo possessore, il Principe Diego Pignatelli, è un manoscritto in folio, oblungo, con dodici tavole disegnate a penna e ad acquarello dall'architetto Carlo Fontana e da lui firmate. L'ultima

tavola, che io riproduco qui per prima, ci dà il ritratto del Pontefice Innocenzo XII in medaglia, e col volto segnato nel semplice contorno, a matita, di rara efficacia espressiva. Al principio dell'opera si legge in capo alla quarta pagina bianca, che reca la firma autografa del Fontana, questa intitolazione: *Primi*

PROSPETTO DEL PALAZZO DE LODOVISII 1694

C. fontana

*componimenti che io fece per invenirne l'antico stato del Campo Martio, ora è una parte del Citatorio, coi varii disegni inestati con il Palazzo Ludovisiano per la nuova Curia Romana non effettuati per causa dei maligni oppositori.* »

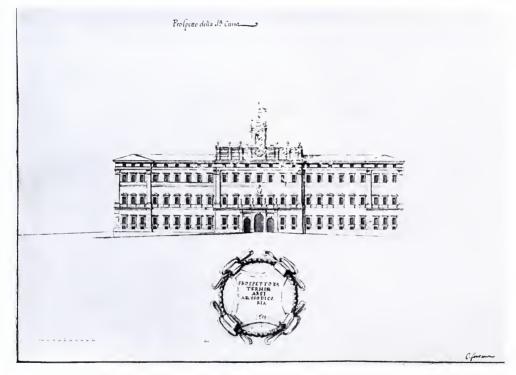
Evidentemente, come attesta altresì la dedica al Papa, che segue, ed io trascrivo in nota [1] questo esemplare, rilegato in marrocchino rosso con fregi do-

rati nei piatti, è quel medesimo che fu presentato ad Innocenzio XII l'anno 1694 per sottoporre alla sua approvazione l'idea del nuovo edificio, incominciato dal Bernini per i Ludovisi, e dopo l'acquisto fattone dal suddetto Ponte-

[1] *Beatiss.º Padre*

*Poichè Vostra Santità si compiace con alto, e nobilissimo pensiero di far oggetto della sua Pietà, et amore che porta a questa Città, e suoi popoli, e principalmente ai poveri bisognosi, avendo volsuto destinare per loro habitatione un magnifico Palazzo, et assegnar larghe provisioni per loro nutrimento, ergendo anche altri ospitij per allevare i poveri orfani fanciulli indirizzandoli nel acquiste delle buone Arti secondo il genio, et inclinatione loro, acciochè possino poi fatti adulti procacciarsi il vitto senza d'haver la necessità d'andarlo a mendicar per le strade, et ordinamento altre sontuose fabriche pure per decoro, et utile di Roma; ha poi volsuto comprare li fondamenti, e principij del palazzo Ludovisiano onde assicurato io dal benigno gradimento che esercita la Santità V. con tanto amore in sentire le propositioni per sollievo dei suoi sudditi espongo à suoi SS.mi Piedi (giachè mi ha presentato la fortuna di delinear d.º edificio) un mio parere, e sarebbe di ridurlo ad uso di Curia Pubblica essendo posto nel luogo comunemente chiamato Monte Citorio; ho stimato bene ricercare anche (per impulso datomi da Monsignore Ferdinando Nuzzi Comm.rio*

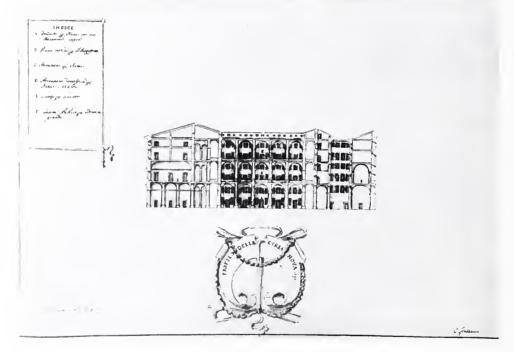
fice, compiuto e trasformato dal Fontana ad uso di Curia, ma non secondo il progetto originale, e ciò " *per causa dei maligni oppositori* ,,.

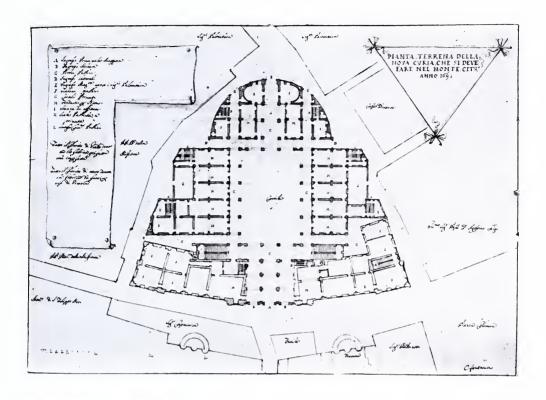
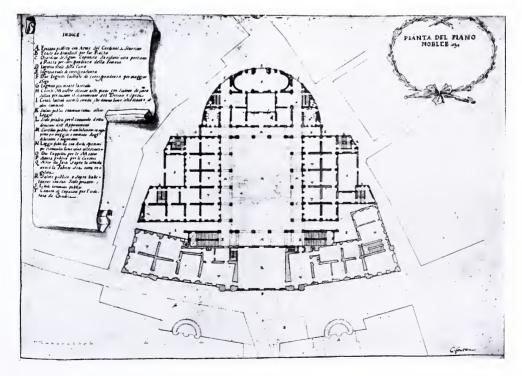
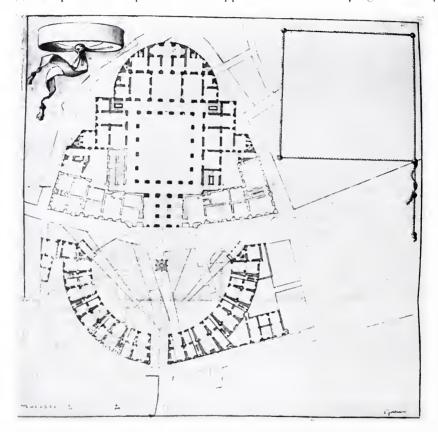
La storia che riguarda gli ostacoli i quali si frapposero alla esecuzione integrale del grandioso disegno concepito da Carlo Fontana per il palazzo di Montecitorio e per la degna sistemazione delle sue adiacenze ci vien narrata nei suoi più minuti particolari dal medesimo architetto in una memoria a stampa ap-

parsa nel 1708 ed indirizzata al Pontefice Clemente XI [1]. Ivi il Fontana c' informa come dal Papa Alessandro VII avesse avuto egli primieramente l' incarico " *di trovare il luogo e disegnare una sontuosa Curia dentro Roma in beneficio*

*della R. Cam.ra tanto interessato nella gloria della S.tà V.a ) le notizie, quatità, circostanze, et appartenenze di d.o monte, le quali havendo disegnate, e raccolte come in epilogo in questi pochi fogli benchè fuori detta mia professione ho voluto in segno del mio reverentissimo ossequio prestarle a V.ra Santità affinchè degnandosi di scorrerle per sollievo e ristoro delle più gravi et importanti occupationi possa a se stessa accrescere il contento d' aver acquistato un così notabile effetto. Qui con sentimento di somma devozione bacio alla S.tà V.ra i SS.mi Piedi.*

*Carlo Fontana*

[1] Vedi " *Discorso sopra l' antico monte Citatorio etc. con l' instoria di ciò che è occorso nell' innalzamento del nuovo edificio della Curia romana* ,, Roma - 1708 - nella stamperia d. Giuseppe Nicolò de Martiis, appresso la Pace.

*del pubblico: et a causa degli sconcerti, delle liti, danni, e spese del pubblico si rese impossibile l' effettuazione, come l' istesso caso successe a papa Giulio II. e Sisto V.* „ E fu solo nel 1694 ch' egli potè riprendere le pratiche del progetto abbandonato, presso il Pontefice Innocenzo XII, per l' interessamento e la protezione assai efficace di un certo Monsignor Muzzi, del quale parla con lode nell' epistola dedicatoria al papa che ho già ricordata. Fu appunto il suddetto mons. Muzzi il quale persuase il Pontefice ad acquistare il Palazzo dei Ludovisi come una " *fabrica frullerole per sovvenimento de' poveri* „ e quindi, a poco a poco, lo condusse a trasformarlo e ridurlo ad uso di curia. Il Fontana presentò i modelli del suo progetto al papa il 5 Ottobre 1694 ([1]). Sono questi primi modelli che si riproducono oggi integralmente ed ai quali accresce interesse il fatto che è prossima a realizzarsi la nuova trasformazione del Palazzo di Montecitorio per opera dell' architetto Basile, che costruisce l' aula parlamentare e vi aggiunge una facciata nella parte posteriore. Prima di venire a l' esame di questo interessante progetto che al principio fu accolto da Innocenzo XII,

([1]) Di fatti la pubblicazione dei primi modelli - senza però i disegni per la medaglia commemorativa fin qui mai pubblicati - apparve in una memoria anteriore, che s' intitola " Alla Santità di N. S. Innocenzo XII. *Discorso sopra l' antico monte Citat.* Roma. - 16 ott. 1694 - con 5 tavole incise in rame.

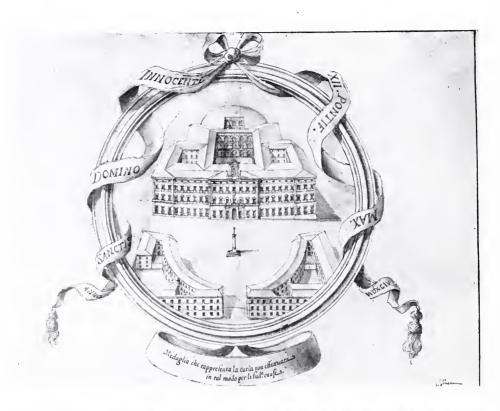
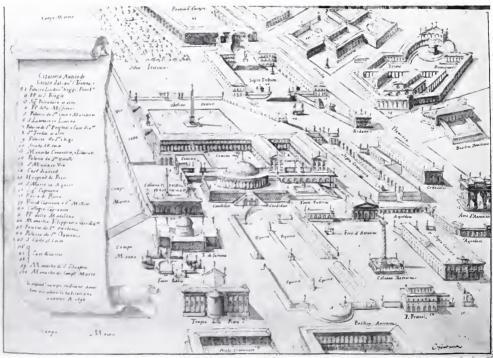
PIANTA TERRENA DELLA NOVA CVRIA, CHE SI DEVE FARE NEL MONTE CITRº ANNO 1694

con sincero entusiasmo sarà bene avvertire che il più forte ostacolo che si presentò alla sua effettuazione sembra derivasse dalla paura della spesa ingente, che preventivata dal Fontana in scudi trecentocinquantamila al più, asserirono gli oppositori invidiosi dell' architetto che sarebbe salita a mezzo milione di scudi (1). Ma pur d' altre parti sorsero opposizioni vivaci al progetto: dai padri

Somaschi di S. Biagio che occupavano con il loro convento l' area ove doveva sorgere il nuovo edificio ed erano restii ad abbandonarlo: dai padroni di case affittate ai Notari i quali con il trasportarsi di questi nei nuovi edifici temevano di subire una diminuzione notevole nel frutto delle pigioni: dalle monache Filippine, che dovean cedere il luogo da esse occupato alle abitazioni dei Notari. A questo proposito il povero architetto serive nella citata memoria " or qui si può considerare quante fossero le imprecationi, l' ire e machinationi vendicative, con le quali s' affaticavano le medesime monache, e fautori loro, considerandomi come loro avversario, e autore principale di si fatte novità. ,, Frati e mo-

(1) Cf. *op. cit.* Pag. 21.

nache furono però obbligate a sloggiare dal Pontefice, e l' unica ragione per la quale non si potè realizzare il progetto primitivo e grandioso del Fontana fu la spesa che superava la potenzialità del pubblico erario.

Questo progetto, tuttavia, qualora fosse stato eseguito avrebbe degnamente avviato alla soluzione il problema della sistemazione edilistica del centro di Roma, che ancor oggi affatica le menti dei nostri architetti. Dello studio e dell' amore che gli dedicò Carlo Fontana possono far fede i documenti qui pubbli-

cati. Egli volle rendersi conto esatto dell' importanza dei singoli edifici i quali già vide la città antica su quei luoghi ch' ei si proponeva di riordinare con decoro e rispetto della tradizione romana offrendoci una prova novella della coscenza che animò nei secoli della rinascita ed anche nel Seicento, accusato così spesso di vandalismi barbarici, gli architetti proposti a l' edilizia dell' Urbe i quali furon sempre dominati dalla visione imperiale ed eroica della dea Roma. Magnifico sarebbe stato lo spettacolo della Curia innocenziana, quale ce l' offre la medaglia che non potè coniarsi, con il cortile quadrato ed i portici attorno, ed i cortili di servizio, e la piazza circoscritta dall' esedra elegantissima ed adorna della colonna Antonina ritrovata allora nel campo Marzio sotto la casa

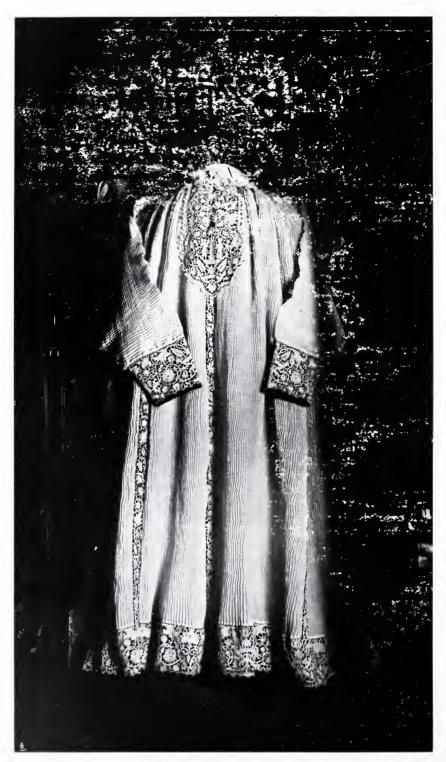
INNOCENTI
XII. PONTIF.
DOMINO
MAX.
SANCTIS
MDXCIV
Medaglia che rappresenta la curia non effettuata
in tal modo per le sud.e cause.

dei PP. delle missioni. Nel vasto cortile del palazzo doveva trionfare una superba fontana per la quale il figlio dell' architetto Carlo, il cav. Francesco, (quel medesimo che diresse le operazioni di sollevamento della colonna Antonina sotto Clemente XI) avendo imboccato un corpo di 350 oncie d' acqua nel condotto dell' acqua Felice acquistato nel circondario di Pontano di Griffo ([1]), sperava di riservarne 25. Del disegno primitivo il Fontana, nel 1708, quando già era sorto l' attuale Palazzo ([2]), tornava a dolersi con rimpianto facendo questa malinconica riflessione: " Si sarebbero vedute più cose eroiche, cioè la grandiosità della Curia con le due Colonne una contigua all' altra, e si sarebbero rinnovate le antiche memorie. „ Il suo rammarico torniamo noi oggi a far nostro ([3]).

PIERO MISCIATTELLI

---

([1]) Vedi *op. cit.* Pag. 25.

([2]) Riguardo alla costruzione « è da sapersi (così nota il Fontana a pag. 27 della sua memoria a stampa, del 1708), che l' edificio della Curia innocenziana è stato fatto a giornata, e non altrimenti a stima degli architetti, e venivano pagati gli Operarii e Materiali da un frate di Giesù Maria deputato sopraintendente d' essi, e d' altro etc. e dal medesimo venivano fatti li prezzi, e pagamenti delle robbe: restringendosi poi li conti su ordine del signor Leonardo Libri di tutte le spese assieme con detto frate, fu trovato, che senza essersi tampoco finita compitamente la fabrica s' avvicinavano a scudi 300 mila tra annessi e connessi . . . ».

([3]) A dilucidazione delle tavole presentate che parlano, del resto, da sole, ed a maggior comprensione dell' intiero progetto, stimo opportuno riferire quanto ne scrive il Fontana sul manoscritto originale al capitolo settimo: « Essendo la parte del edificio del Palazzo presente già fatta, e l' Isola nella quale sarà eretto l' eroico edificio di figura trapeziale, congiuntavi la irregolarità di essa ambi figure vitiose, hanno precluso a me quelle forme geniali più proprie cioè quadrato e parallelogrammo, che convengono alla buona dispensatione delle parti, secondo li veri precetti architettonici, si è però schermito con renderla regolare più che si è potuto, come dalle seguenti piante s' ammira. Sogliono havere i prospetti di simili edifitij, piazze di tal estensione, in modo che le facciate siano minori della longhezza e larghezza della Piazza acciò in quella il corso visuale possa comprendere il prospetto in angolo retto senza scommodo de riguardanti, come se ne ha esempio dal Palazzo Farnesiano et altri in Roma. Certo è che rispetto alla longhezza straordinaria del edificio di cui si tratta, per dargli la sua conveniente piazza, sarebbe d' allongar Piazza Colonna sino alle monache di S. Filippino con provedere per questi variati piani con scaloni per terminare il piano della Piazza, con il piano della Curia: e perchè restarebbe quella parte come un braccio prolongato, collocando l' antica colonna Citatoria in mezzo d' essa piazza da farsi, e l' altra del edificio, havrebbe questa estensione due cose heroiche, una già in essere, l' altra rinovarebbe il luogo, ex uso d' intimare pratticato dagli antichi. Ma perchè l' idea riesce troppo dispendiosa per la distrutione di tanti casamenti, si è disposta la piazza moderatamente acciò in quelle residual parti, venghino distribuiti i fondachi e offitij con l' habitatione de Giudici, di maggiori e minor gradi, e ministri attinenti con le loro corti, onde separando l' edificio de Notari da quello de Giudici, crescerebbe con tal distintione il decoro della dignità prelatitia. Trasportandosi la colonna Citatoria, o ergendone un' altra di quei pezzi in terra scavati dalle ruine del foro traiano contigue alla colonna di esso, crescerebbe conseguentemente maggior qualificatione all' edificio della Curia ».

Galleria Corsini - Firenze - *Camice del Papa Corsini*

# IL CAMICE CORSINI

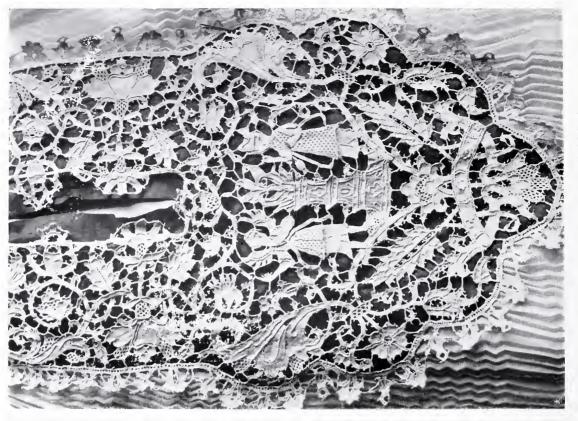
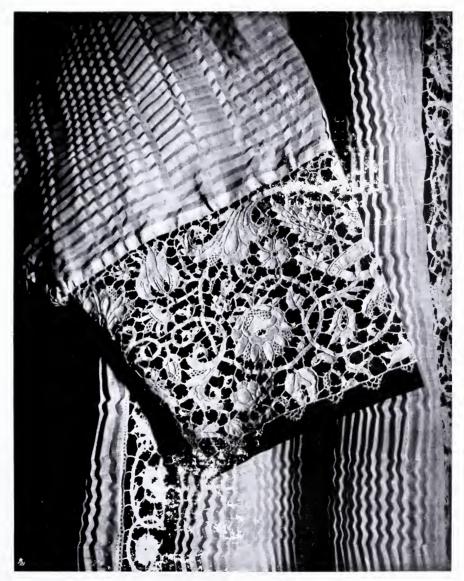
Intorno all' origine di questo Camice ornato di trine, che si conserva a Firenze in casa Corsini, abbiamo pochissime notizie. Appartenne un tempo ai Barberini ma nessun segno lo mostra fatto per la nobilissima Casa. Il disegno e la tecnica lo rilevano opera veneziana del seicento. Il « *punto in aria* », che è la gloria più pura dell' ago, qui non ha ancora perduto in bellezza ciò che ha acquistato in ricchezza; comincia ad apparire qua e là, qualche piccolo rilievo; le nervature dei fiori accennano a qualche velleità veristica: l' operaia, divenuta ormai abilissima, sa quasi, coi diversi punti, ottener col solo filo bianco, gli effetti del colore. Non passerà molto tempo ed essa arriverà a scolpire i suoi fiori nel fastoso merletto a rilievo (che prende il nome di *punto tagliato a fogliami*) e a miniare quelle finissime *roselline* che renderanno famose, in tutta Europa, le trine italiane.

Nella mirabile guernizione di questo camice il disegno, pur allontanandosi già dai puri motivi decorativi del Vecellio e della Parasole, si conserva agile e limpido: l' abbondanza del fogliame non è ancora affastellamento, e l' intrecciarsi dei rami e delle volute non toglie evidenza e leggerezza all' insieme.

La tecnica è completamente conquistata; l' ago disegna nettamente e senza rigidezza ogni fogliolina, la piega, l' assottiglia liberamente, elegantemente: e neppur teme di affrontar la difficoltà massima disegnando le due figurine sacre che chiudono l' apertura del camice. L' ago sapiente ricama le vesti dell' angelo e del sacerdote: fa svolazzar i nastri, disegna i lacci dei calzari, gli ornamenti dell' ara, e le fiamme lingueggianti. È però vero che qui l' artista rivela i limiti delle sue facoltà superandoli!

La figurazione si riferisce a quel passo dell' Evangelo di San Luca, in cui è narrato come un Angelo apparisse a Zaccaria per annunciargli la nascita del figlio Giovanni che fu il Battista. « Or avvenne che esercitando Zaccaria il sa-

Galleria Corsini - Firenze - *Dettaglio della parte anteriore*

Galleria Corsini - Firenze - *Dettaglio del Camice*

cerdozio, davanti a Dio... gli toccò a sorte di entrar nel tempio del Signore per fare il profumo... Ed un angelo del Signore gli apparve stando in piè dal lato destro dell' altar dei profumi... L' Angelo gli disse: Non temere Zaccaria

Galleria Corsini - Firenze - *Manica del Camice*

perocchè la tua orazione è stata esaudita; Elisabetta tua moglie ti partorirà un figliolo al quale porrai nome Giovanni ».

L' apertura del Camice forma un pezzo a sè, che corrisponde nella forma a quelli che si vedono disegnati nei *libretti di Modelli* pubblicati nella prima metà

del XVI secolo: *Il Burato* (libro II, III e IV), *La Vera Perfettione del Disegno* dell'Ostaus (tav. XVIII, XIX, XX, XXIX), l'*Esemplario Novo* del Pellicciolo ecc. È questa la parte del Camice più ricca: ma ricchissime sono pure la trina alle maniche, e la gala del fondo, là dove la pianeta o il piviale lasciano scoperto il Camice. E ornate sono anche, come usarono gli antichi nella biancheria di lusso, tutte le cuciture lungo le quali corre una falsatura più stretta ma altrettanto fine e squisita del resto.

Il Camice Corsini è completo e perfettamente conservato: intatta ancora, nella sua fragile grazia, l'opera d'arte femminile, ha attraversato tre secoli, fresca d'una eterna giovinezza, nel candido intreccio di fiori e di simboli, mentre una folla di superbi monumenti di pietra e di bronzo sono caduti, rovinati, scomparsi!

Elisa Ricci

Galleria Corsini - Firenze - *Dettaglio del Camice*

# CRONACHE D'ARTE

## COSTUME

**LA MODA FEMMINILE DALLE COMMEMORAZIONI DEL 59 ALL' ESPOSIZIONE D'ARTE DI VENEZIA.** Il 9 Giugno scorso, Milano notturna scintillante di luce elettrica, dalle lampade stradali, dai caffè, dai *bars*, dai cinematografi, rumorosa ancora degli ultimi tramvay e degli automobili rincasanti all' impazzata, fulgida di donne uscenti dai caffè e dai teatri in un'apoteosi di luce bianca modellata negli attillati vestiti come fossero delle statue viventi, sotto l'ombra degli immensi cappelli a cupola, a volta, ad arco, in quell' ora in cui c'è nell' aria come un senso indefinito di languente ebbrezza e di snervante ardore, in quella sera proprio, Milano notturna vide una cosa inaudita, inesplicabile, sbalorditiva.

Fot. De Marchi

*Abito commemorativo del 59* (Contessa Carla Visconti)

Si videro passare nelle strade principali delle carrozze e degli automobili scoperti, padronali o di piazza, in cui traballavano delle cose che a prima vista non si riconoscevano, e sembravano un *quid medium* tra un voluminoso collo di stoffa ed un piccolo *dirigibile;* e che poi, a poco a poco, a forza di attenzione, si indovinava che erano delle signore, mostruosamente gonfie, che troneggiavano da sole in vettura occupandola interamente, mentre i cavalieri erano costretti a seguirle in una seconda carrozza ; e lo spettacolo era così allegro, che sinanco la luce elettrica, la quale non aveva veduto mai nulla di simile dal giorno della nascita, oscillava

più che mai, tanto rideva di gusto. Non s' immagini che si trattasse di una notturna passeggiata storica volontaria e che le signore avessero scelto delle carrozze scoperte per farsi ammirare: tutt'altro, era una questione di forza maggiore! La capacità delle moderne vetture e degli automobili chiusi non s' adattava alle gigantesche, nonchè *patriottiche crinolines*. E difatti si trattava in realtà d' una lunga fila di *crinolines* elegantissime, che si dirigevano verso l' aristocratico palazzo dei Visconti Modrone, che con un ballo storico-patriottico-commemorativo del 59, inauguravano le loro splendide sale da ballo classicamente ripristinate nel purissimo stile di decorazione quattrocentesca, scoperta sotto un volgare intonaco che la mascherava, dallo squisito senso artistico del conte Giuseppe.

Dalla strada, entrando nelle sale fulgide di luce, scintillanti d' uniformi napoleoniche, cambiava forse l' impressione un po' - come direi - sorridente alla vista di tutte quelle avite *crinolines*, ad onta che un senso di patriottismo ed un sentimento d' affetto si disponesse favorevolmente verso le mode delle nostre mamme e delle nostre nonne? Sarebbe mai possibile un ritorno atavico a queste mode, idealizzate pure dalle feste commemorative franco-italiane e ravvivate dall' attualità patriottica dei cinquantenari? La minaccia ch' è nell' aria, è seria, è possibile? La contessa Carla Visconti, l' intellettuale padrona di casa, avrebbe dovuto nominare un' apposita e competente commissione per rispondere a questo complesso quesito. Avrebbe dovuto scegliere un esteta di eleganze, per esempio D' Annunzio, un critico, che si occupa di moda, Ugo Ojetti, un moralista non troppo feroce, l' On. Cornaggia, un pittore di signore, Tallone, un sarto parigino, Doucet, un re dello *chic*, Edoardo VII, e come presidentessa una regina di bellezza e di eleganza, che la commissione ad unanimità avrebbe eletta nell' avvenentissima padrona di casa.

Quali deliziose sedute sarebbero state quelle per risolvere l' arduo problema con studi comparativi, retrospettivi e visivi: quale fuoco d' artificio d' argute osservazioni e di paradossali assiomi, quali ardite teorie d' estetica e di bellezza con severi richiami all'ordine della presidentessa; ma quale unanime consenso nel giudizio definitivo, con incarico al relatore di esporne i motivi, sotto tutti i punti di vista, in rapporto a tutti i diversi aspetti pratici, economici, artistici e scientifici.

Ma chi sarebbe stato il relatore di grazia?

Non D' Annunzio, perchè c' è la famosa predizione d' una fatale scadenza, che gli impedisce di prendere impegni di sorta; non Edoardo VII, perchè in questi tempi di libertà, solo ai sovrani è contestato il diritto di esprimere la loro opinione. Doucet forse? Doucet si, Doucet ad unanimità, per mille buone ragioni, tra cui un doveroso riguardo di cortese ospitalità, le di lui attitudini tecniche, le viste pratiche e commerciali, la profonda conoscenza di questa inde-

*Abito commemorativo del 59* (Contessa Lina Castelbarco) Fot. De Marchi

citrabile sfinge che è la vanità femminile, e finalmente perchè in Italia in fatto di competenza in materia di moda non si apprezzano che i francesi, e nessuno al mondo conosce meglio di un parigino l' arte d'assimilare, e di presentare come proprie tutte le idee degli altri.

E la relazione avrebbe cominciato coll' osservare che la *crinoline*, per quanto rispettabile, sarebbe oggi in aperta antitesi col rincaro degli affitti e colle dimensioni delle stanze e delle porte e degli anditi, nella casa moderna, in cui l' economia di spazio è legge dominatrice: che in un' epoca, in cui lo *sport* e gli esercizi fisici trionfanti hanno avuto la più diretta influenza nell' imporre mode attillate, comode ed aderenti alla persona, sarebbe molto allegro l' immaginare delle signore *crinolinate*, in automobile, in canotto, in *ski*, sui pattini, al *law-tennis*, sulle vette dei monti, in dirigibile, in aereoplano.

Fot. Filippi
Quadro del *Marussig* riproducente il costume del 1850

Forse per questi due ultimi mezzi di futuro trasporto, più o meno pericolosi, la *crinoline*, potrebbe eventualmente servire da paracadute!

L' introduzione in Francia delle corse nel 1766 fù l' avvenimento che ha portato il più fiero colpo ai *paniers;* e colle *redingotes collantes*, e coi *gilets*, ha preparato il terreno alle foggie delle vesti semplici che segnano i contorni naturali della persona, altrettanto che gli scritti di Rousseau, e che i quadri del Greuze.

Gli esercizi fisici rilevano, accentuano, glorificano le forme del corpo: ed allora l' arte, sia pura che applicata, e quindi anche la moda, tendono a riprodurre e celebrare, nella idealizzazione estetica e psichica, la bellezza ed il godimento delle forme e delle attività fisiche.

In questi giorni d' imposta sul reddito e di tassa di famiglia, se vanno benissimo le mode rivoluzionarie dei tempi degli assegnati e del prestito forzato (*emprunt forcè)* stuonerebbero invece maledettamente le pompose gabbie, che si

*Costume Goldoniano* (Contessa Carla Visconti) Fot. De Marchi

spiegavano solo colla vanità di fare sfoggio e di mettere in mostra con ostentazione l' abbondanza delle stoffe, dei pizzi, dei velluti e delle trine, e che corrispondevano alla caratteristica di quella società del II. Impero, un poco *parvénue*, molto *christophle*, molto *rastoquére*, molto grassa-borghese.

Se è vero, secondo Chamfort, che la moda è l' imposta più naturale che l' industria del povero mette sulla vanità del ricco, è altrettanto sicuro che in questi tempi di socialismo e di anarchia il lusso deve avere quanto meno l' apparenza della timidezza, il pudore dell' ombra, la riservatezza dell' umiltà: bisogna farsi perdonare la vergogna di essere ricchi: spendere magari di più, ma ostentare la massima economia nella metratura della stoffa per non offendere collo sfarzo della quantità il povero, che controlla grossolanamente le spese del ricco.

E poi, ve le immaginate le crinoline delle *suffragette*, che sono state messe alla porta da Asquith e che sono filosoficamente ricevute da Giolitti?

Le crinoline delle dottoresse, delle dattilografe, delle telegrafiste, delle telefoniste, delle *cochères*, della donna congressista, della donna commerciante, della donna *reporter*, della donna che lavora e si guadagna la vita, che s' agita, che corre, che viaggia, ballonzolante in un vaso capovolto o in un cesto da *sorreggi-bimbi*, che orrore e che anacronismo, mie signore!

Il *Figaro* nel suo ultimo supplemento prevede che si arriverà alla *crinoline* passando attraverso ai *paniers*, che invocano a loro favore la matita ed il pennello di Watteau, di Boucher, di Nattier, di Largillière, di La-Tour e che in Italia si presenterebbero sotto le gradite apparenze del costume Goldoniano e sotto le deliziose figure del Longhi e di Rosalba Carrera: abile arte di gradazione progressiva sarebbe questa nella alterazione delle forme naturali femminili, ma che non può attecchire in un tempo, in cui il sentimento generale ha preso uno speciale atteggiamento ed orientamento scientifico, meccanico, positivo, in cui il buon gusto estetico, col democratizzarsi delle esposizioni, dei musei, delle università e della coltura artistica in genere, che ha cessato di essere il privilegio di pochi eletti, reagisce alle deformanti, assurde imposizioni caricaturali di questi isterismi della moda. Il *trait-d' union* è degno d' una fine diplomazia femminile. Difatti la nostra presidentessa, che, colla sua avvenenza, rende simpatica sinanco la *crinoline*, diventa adorabile nel costume Goldoniano delle *Gelosie di Lindoro* indossato in una riuscitissima recita di beneficenza. Ma ci sono delle figure eccezionali, che estetizzano anche le aberrazioni e le deviazioni del buon gusto, come l' arte di un oratore nobilita la figura del più volgare delinquente: e la nostra presidentessa è un invincibile avvocato nel campo della moda.

D' altra parte, in meno di 50 anni, il gusto e la coltura femminile si sono trasformati meravigliosamente, per finezza e per sentimento d' arte, per intuito estetico e per senso d' armonia.

Sotto l' Impero, alcune dame dominavano coll' intrigo e collo sfarzo nella

*Abito da corse* Fot. De Marchi

politica e nei salotti: oggi la donna è la collaboratrice dell' uomo nella lotta quotidiana, ed è assurta a degna compagna nelle aspirazioni verso una maggior dignità di vita, verso una più perfetta concezione artistica di bellezza.

E poi la passione odierna per l' antichità greco-romana, che si manifesta cogli scavi, colle pubblicazioni, colle esumazioni di quelle civiltà nel romanzo e nel teatro, costituirebbe fortunatamente un altro insuperabile ostacolo contro una moda goffa, che contrasta colla semplicità dell' arte pagana.

In ogni modo contro la *crinoline* su cui, anche al momento del suo impero, gli artisti ed i scrittori in genere si sono ferocemente scagliati (come risulta dalla divertente monografia di Albert de la *Figelière* « La crinoline aux temps passès ») si opporrebbe ora, tralasciando tutto il resto, la civetteria, questa grande forza della femminilità, che è passione e ragionamento, che è impulso incoscente e calcolo raffinato, istinto e diplomazia, audacia e prudenza, violenza e riflessione, fonte di bellezza e d' arte come qualche volta anche di stranezze e di ridicolo, e che pure si trasforma coll' evolversi dell' anima femminile persuadendosi che il grottesco ed il buffo, imposti per insano capriccio, vanno a scapito della bellezza e della intellettualità. Ed ecco come il nostro sarto parigino nonchè illustrissimo relatore si sarebbe lasciato trascinare a fare della psicologia e della filosofia sulla *crinoline* e sulla moda, mentre forse avrebbe potuto occupare meglio il suo tempo nel trovare qualche geniale variante alla moda greco-impero, di cui egli è entusiasta, o nel creare qualche nuovissimo modello d' abito da corse, sul genere di quello che presentiamo ai nostri lettori, drappeggiato con un semplice pezzo di stoffa rotolato attorno alla persona della signora e fissato con poche borchie, fedele imitazione delle antiche fibule romane.

ROSA GENONI

# NOTIZIE

— Il dott. Stettin, capo della missione organizzata dal governo indiano dell' Asia Centrale, ha scoperto in Cina, murata in un tempio di Budda, un' antica libreria del secolo decimo dell' era volgare, composta di 4000 volumi manoscritti in sette lingue diverse, e alcuni oggetti e documenti che illustrano la vita cinese dall' anno 2 avanti Cristo all' anno 100 dopo Cristo.

— L' ingegnere Hewill Myring, nel suo viaggio peruviano, ha trovato un cimitero di *Chimù*: settecento tombe da cui furono ricavati più di duemila vasi *Huachos*, di grande valore artistico oltre che archeologico, di originalissimo disegno, somiglianti per lo smalto alle moderne porcellane. I musei nazionali del Perù e il British Museum accoglieranno codesti vasi e mummie di importanza rara.

— Nell' isola di Cefalonia si è rinvenuta una necropoli primitiva con sepolture a inumazione, sottoposta, dal quindicesimo al sedicesimo secolo, ad influenze miceniche.

— In fondo al procelloso mare di Tunisi fu segnalata nel maggio del 1907 da alcuni pescatori una galera romana protetta dalla melma da 2000 anni. Oggi i difficili lavori di recu-

pero hanno messo in luce importanti reperti, tra i quali una statua bronzea di Eros, eccellente copia dell' Eros di Prassitele, e una perfetta statua di Dioniso, opera che porta la firma in greco dell' autore Boethos di Calcedonia ; e quindi una dovizia di marmi e di bronzi greggi, vasi, coppe, capitelli monumentali con fregi a teste di donna, frammenti di preziosissimi tesori.

— Un cippo in forma di parallelepipedo, alto poco più di un metro e con base quadrata di 40 centimetri circa di lato, probabilmente funerario, è stato trovato dentro l' altare del Crocifisso nella chiesa di S. Marcello a Roma. Gli archeologi diranno meglio quale sia l' importanza della scoperta.

— Nei lavori di scavo al Foro Romano sono venuti alla luce, con le tre navate della Basilica Emilia, frammenti di pilastri, di capitelli, cornici ornate, marmi policromi, e presso il muro dividente la basilica dalla *tabernae*, la zoccolatura di portasanta con cornice di giallo antico e sul lastricato marmoreo nuovi gruppi di monete di bronzo del quarto secolo, cementate dalla ossidazione con materie combuste.

— Sepolture antiche sono state tratte alla luce ad Ancona e a Molfetta : avanzi di costruzioni romane ad Arezzo e a Velletri : templi del periodo greco- arcaico a Taranto, e a Salerno un bel musaico con testa di Gorgone, di stile greco-romano.

— Presso Pompei è venuto alla luce un triclinio superbamente affrescato, ch' è per ora proprietà dei signori Ileni. Alla scoperta è connessa una grave questione per il riscatto da parte del governo della maravigliosa opera d' arte. Dopo il compiuto errore di concessione per gli scavi fuor della cinta di Pompei, dovrà la Camera riparare ed acquistare in ogni maniera la suntuosa villa romana che pare di grandissima bellezza.

— A Bergamo, demolendo la vecchia chiesa soppressa della Maddalena, sono stati scoperti pregevoli dipinti di Giambattista Averara, del 1540, insieme ad affreschi del 1400.

— A Treviso, durante alcuni assaggi presso il battistero di S. Giovanni, sono stati scoperti due bassorilievi su la traccia della antica porta, alcuni affreschi e un bellissimo capitello.

— Si è recuperata, su la parete destra di chi entra, nella Chiesa di S. Fracesco ad Arezzo, una composizione che il Vasari assegna a Parri Spinelli aretino.

— Di S. Grisogono a Roma si è scoperto il fondo dell' antica chiesa, cioè l' abside e una parte della navata, con avanzi di pitture, il cui stile può riferirsi al secolo VIII.

— È giunta da Londra alla galleria di Brera un' ampia pala d' altare sottratta all' Italia intorno al 1870, dipinta da Girolamo Marchesi da Cotignola.

— Per virtù dell' architetto Nicola Breglia, il Duomo di Nola è restituito alla dignità e bellezza antica ; alla gloria del sole campano è consacrata questa nuova opera d' arte.

— Il valente architetto prof. Giovanni Sardi è autore d' un grandioso progetto di restauro dell' antichissima abbazia di S. Gregorio in Venezia. Certo l' ardua impresa sortirà buon esito.

— « È messa in vendità una stupenda terracotta invetriata di Luca della Robbia. Rivolgersi per trattative al Consiglio Comunale di Gradara (Pesaro). »

Ci sembra superfluo aggiunger parola.

— Nella chiesa di S. Carlo in Marsiglia è stato rubato un crocifisso in avorio, valutato per più di 4000 lire.

— È stato venduto a Londra *Il Mulino*, capolavoro di Rembrandt, per circa due milioni e mezzo di lire.

— Per l' ispezione su gli arazzi fatta dal prof. Pietro Gentili nella Galleria degli Uffizi a Firenze, resultano riguardevoli mancanze, incomprensibili disordini e pessimi restauri.

— La lettera della legge per gli eventuali viaggetti delle opere d' arte entro i limiti della frontiera, annienta il buonvolere di coloro che amerebbero ricercare una magnifica *vera* da pozzo ad ornati e fogliami gotici di squisita fattura, scomparsa da un palazzo veneziano, e sostituita con altra di nessun valore.

— I visitatori possono religiosamente contemplare i capolavori che risplendono di vivissima luce nei rinnovati locali della Pinacoteca Vaticana.

— La gloriosa basilica di Sant' Ambrogio in Milano, sarà finalmente isolata a cura della Fabbriceria e della Commissione dirigente i restauri. Il progetto comprende vasti lavori d' adattamento, a vantaggio dell' arte e delle antiche memorie.

— Il Ministero della P. I. ha concesso a tutti gli istituti di Belle Arti del Regno borse di studio, perchè i giovani a titolo di premio compiano un viaggio d' istruzione, che in quest' anno sarà a Venezia.

— Milano, onorando con un monumento Carlo Porta, arricchirà il suo Verziere d' una caratteristica fontana dello scultore Alberto Dressler. La giuria, nel concorso di secondo grado, ha scelto (oh maraviglia !) non il bozzetto modificato dall' autore per la seconda, ma quello presentato alla prima gara.

— Due sono i nominati successori di Ludovico Seitz : il prof. Cavenaghi come direttore delle Gallerie Vaticane, e il prof. Biagetti come artista che darà compimento alle opere iniziate dal grande maestro.

— Gli artisti fiorentini hanno firmato una nobile e vigorosa protesta diretta all' on. Sindaco di Firenze « contro tutti coloro che in forma più o meno palese mirano a gettare il discredito sulla nostra Arte Toscana odierna, la quale non è certamente seconda a quella di nessun' altra regione ».

Ma che giovano le proteste ? Se si ascoltassero le voci animose e schiette di coloro che operano con coscienza ed amore, e se le reiterate promesse si mantenessero, allora si potrebbe tenere maggior fede nel rinnovamento dell' arte.

— Al prof. Enrico Butti è allogato *ex novo* il monumento a Verdi, abbandonando l' incompiuta esecuzione del bozzetto del defunto Carminati.

— Nel Campidoglio « di spoglie fulgido » è stato inaugurato un busto al Carducci, del giovine scultore Anacleto Cataldi.

— Per l' ormai storico monumento a Vittorio Emanuele, sono stati approvati i disegni dei cornicioni de' propilei, presentati dagli architetti Kock, Piacentini, Manfredi, e le due antenne che orneranno la grande scala centrale.

— A Roma è stato inaugurato al Pincio un busto in memoria dell' incisore illustre Paolo Mercuri.

— In Acqui, su le rive pittoresche della Bormida, è sorto un monumento in marmo a Giacomo Bove, opera del giovane scultore ligure Eugenio Baroni.

— Nell' atrio del Teatro Manzoni a Milano si è scoperto un busto di Leonardo Bistolfi a Giuseppe Giacosa.

— Pure del Bistolfi, si è inaugurato in Maderno un bel monumento a Giuseppe Zanardelli.

— Al lussuoso decoratore trentino Alessandro Vittoria, la sua città natale ha ininalzato, per mano di Edoardo Rubino, un elegante monumento.

— Sul piazzale del Duomo di Vercelli è stato inaugurato un monumento a Carlo Alberto, dello scultore Bianconi. Ne parleremo più a lungo prossimamente.

— A Pinerolo, in piazza d' Armi, si è scoperto un busto del comm. Pietro Canonica a Edmondo De Amicis.

— Nel Giardino delle Piante, a Parigi, è stata elevata una statua (tarda e giusta glorificazione) al grande naturalista S. B. Lamarck. L' opera è dello scultore Leon Pagel.

— È morto a Lucca nell' età di 84 anni il pittore Luigi Norfini, che eseguì quadri di battaglie pregevolissimi.

— A Marsiglia si è estinto il rinomato acquarellista Mario Pauzat, di 78 anni.

— A Roma è morto il dipintore Vittorio Lancetti, appartenente alle principali accademie del Regno, nato a Vasto nel 1836.

— A Milano si è spento l' artista operoso Bartolomeo Giuliano, che ha lasciato molti quadri pregevoli.

— Eugenio Bourgeois, uno de' migliori artisti di Francia, decoratore e paesista, è scomparso nella maturità del suo ingegno. Egli era anche letterato e autore drammatico.

# MOSTRE E CONCORSI

— A Londra si è inaugurata l'Esposizione annuale di pittura e scultura della Royal Academy. L'arte italiana è rappresentata da Mancini, Pisa, Apolloni, Matania, e qualche altro.

— Loewen, la dotta e artistica città belga, prepara una grandiosa dimostrazione in ricordo di Costantino Meunier. Sarà per la prima volta composto nella sua interezza il « Monumento al Lavoro » quale lo aveva concepito l'autore.

— Alla quadriennale di Monaco i nostri artisti hanno ottenuto il miglior successo, rispetto alle precedenti mostre e agli stati partecipanti. La giuria ha assegnato per la sezione Italiana 16 medaglie, di cui tre grandi d'oro ai pittori Leonardo Bazzaro ed Umberto Coromaldi, ed allo scultore Gaetano Cellini.

— A Parigi, nel salone degli Artisti di Francia, figurano soltanto sedici quadri di italiani mentre la scultura è rappresentata in quarantaquattro lavori.

— Al Salone delle Belle Arti espongono undici pittori italiani con diciassette opere notevoli: molto scarsa è la sezione di scultura.

— È aperto, a pochi passi dalla piazza della Concordia, un Salone in cui due artisti abruzzesi, Tommaso e Michele Cascella hanno mandato pastelli, pitture a olio e a tempera. Gli adolescenti dipintori hanno ottenuto grande successo e lodi concordi dalla critica.

— Strana e interessante è stata la mostra *Poil et Plume*, alla Galleria Boussy d'Anglas, in cui si raccoglieva l'opera dei letterati-pittori e dei letterati-scultori di Francia.

— All'Esposizione della Promotrice di Belle Arti in Torino sono state accettate 462 opere di cui l'insieme è abbastanza interessante. Tra i nomi belli notiamo Nomellini, Bazzaro, Zambellotti, Sartorelli, Cavalleri, Marchisio, Serralunga, Ferrari, Calderini, etc.

Trecento dipinti del defunto Giulio Carnevali, detto Pincio, sono stati esposti nella sala grande della Permanente a Milano.

L'Arte Lombarda alla Permanente non desta quest'anno soverchio interesse, pure presenta diversi paesaggi di sano colore e vivace fantasia.

— Si è aperta nelle sale della R. Pinacoteca di Brera l'Esposizione dei Progetti presentati al concorso da 22 architetti italiani per lo studio di una sezione dell'Accademia stessa. Di linee sobrie e grandiose è il progetto dell'architetto senese Zalaffi.

— La Mostra del Ventaglio, nel Ridotto del Carlo Felice a Genova, comprende interessanti curiosità storiche e geniali collezioni di artisti moderni.

— La LXXIX[a] Esposizione Internazionale di Belle Arti in Roma è calma e bene ordinata, non s'avventa a novità audaci o a capricciose stramberie, presenta quasi una linea comune, che promette una tradizione felice.

— Alla Società di Belle Arti in Firenze, l'arte toscana si presenta giovane e fresca, con rinnovato vigore, promessa certa per un lieto avvenire.

Ad iniziativa di Francesco Gioli e di Ugo Ojetti è stata aperta otto soli giorni alla Società Leonardo da Vinci una piccola mostra di disegno e pitture di scultori. Vi hanno concorso, con opere di originalità e vivezza grandi, i più insigni italiani: Bistolfi, Trentacoste, Bazzaro, Quadrelli, Troubetzkoy, Canonica, Rubino, Graziosi, etc.

È stata organizzata a Pavia, per virtù della locale Associazione dei giornalisti e col concorso pecuniario del Comune e di altri enti, una mostra d'arte regionale di qualche importanza.

— Alla Promotrice di Palermo, l'Esposizione è stata buona promessa d'un prossimo risveglio dell'arte siciliana.

— Chiudiamo la rassegna, in questa fortunata primavera, notando che la Mostra della città lagunare è nel massimo rigoglio, e che il numero dei visitatori è salito fino a 4967 in un sol giorno.

— A ricordo della rivoluzione del maggio 1810, il Governo argentino ha invitato tutti gli scultori a presentare il modello d'un monumento da innalzarsi nella *Plaza XXV Marzo* di Buenos Aires. La giuria ha indetto una nuova gara tra gli autori de' sei bozzetti prescelti. Dei quali l'unico italiano è modellato dall'architetto Moretti e dal Brizzolara, è alto oltre sette

metri e mezzo, è circa un sesto del vero. Rappresenta un colossale obelisco sorgente da una larga base a scalee, a fontane e a gruppi scultorii: è una vigorosa apoteosi della Repubblica Argentina.

— È bandito il concorso al premio Baruzzi di lire 5000 per la scultura, tra i giovani italiani di età non superiore ai 30 anni, che hanno compiuto gli studi in una Accademia di Belle Arti o presso un artista di chiara rinomanza, e che non sono in condizioni finanziarie tali da poter eseguire opere che esigono un notevole dispendio. Scadenza 31 marzo 1910.

**Dresda.** *Esposizione fotografica internazionale.* — L' Esposizione che è aperta in questi mesi a Dresda, sotto il protettorato di S. M. il re di Sassonia, ha una importanza notevole non solo dal lato scientifico e tecnico ma anche dal lato artistico. È noto infatti che spesso la fotografia ha carattere e valore di una vera e propria opera d' arte, perchè esige nell' operatore, oltre una certa abilità tecnica e meccanica, una grande finezza di gusto per la scelta del punto di vista più adatto e della luce più opportuna e per regolare lo sviluppo e la stampa della lastra.

A Dresda la fotografia artistica è largamente rappresentata, e in modo magnifico. Tutti gli stati d' Europa hanno concorso alla mostra, ed anche l' Egitto, il Giappone, l' America e l' Australia. L' Italia è rappresentata dal Ministero della Pubblica istruzione, dalla Società fotografica italiana, che ha sede in Firenze, e dalle nostre ditte più note: Alinari, Brogi, Anderson, Pesce, Marchi ecc. Oltre moltissime vedute di paesi e città della penisola sono esposte a Dresda anche le fotografie dei costumi delle nostre varie regioni, degli arredi domestici, degli ornamenti muliebri e dei giocattoli. Vi è anche una bella raccolta di riproduzioni d' antiche maioliche, di ricami e di trine. Una novità assoluta è la *fotoscultura* del Baese di Firenze, il quale ottiene con la luce dei veri rilievi.

In uno dei prossimi fascicoli parleremo ampiamente di questa Mostra interessantissima, perchè uno dei nostri redattori si recherà a Dresda e ci manderà una corrispondenza illustrata.

# Ai lettori

Al fascicolo presente uniamo il doppio indice semestrale reso ancor più pratico dall' aggiunta dell' indice completo delle illustrazioni.

Col prossimo fascicolo invieremo gratuitamente a tutti i nostri abbuonati che cominciarono il loro abbuonamento col 1. di Gennaio il frontespizio del volume disegnato espressamente dal notissimo artista piemontese

**G. CARPANETTO**

Cesare Bellocci - *Amministratore-Responsabile.* — Proprietà artistica e letteraria riservata.

STAB. TIPOGRAFICO DITTA L. LAZZERI - SIENA.

Essai
Carlo Colucci.

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
· D'ARTE ANTICA E MODERNA ·

ANNO 2. - VOL. IV. AGOSTO 1909 - N. 20

# L'incisione su metallo e su legno e la litografia nell'Arte francese contemporanea

PARLANDO recentemente di un simpatico artista francese, ricordavo quanto già aveva osservato nel 1902 Gabriel Mourey. Egli diceva che l'incisione in metallo subiva da qualche anno, in Francia, un'evoluzione analoga a quella della litografia: l'acqua-forte a colori veniva gradatamente sostituendosi, nel favore del pubblico, all'acqua-forte monocroma, alla punta-secca ed al bulino. Osservava il Mourey che lo stesso fenomeno si era verificato per la litografia, al punto che l'entusiasmo eccessivo per i colori aveva fatto considerare le stampe in nero di uno Steinlen e di un Willette come opere antiquate e prive quindi di interesse attuale. Aggiungevo che, pur riconoscendo che una litografia, per quanto monocroma, di Steinlen o di Willette sarebbe sempre stata da tutti gli intenditori perfettamente apprezzata, era innegabile la tendenza dell'incisione francese moderna verso la policromia ed ora aggiungo anche che, per quanto siasi in questi ultimi anni soverchiamente abusato di questa tecnica oltremodo seducente, i risultati di essa si possono ritenere, tranne alcune eccezioni, di indiscutibile pregio.

L'incisione colorata non è un'invenzione moderna. Per la prima volta fu tentata dal maestro di Rembrandt, il Lastman; poi cadde in disuso e soltanto nel settecento, per opera di Deboucourt e di Bartolozzi, tornò in onore per decadere nuovamente ed ingiustificatamente in attesa dell'odierno risveglio che è merito principale di due italiani, Lionello Balestrieri e Francesco Vitalini, e di alcuni francesi fra i quali non possono essere taciuti i nomi di Charles Cottet, Manuel Robbe, J. F. Raffaëlli, Eugène Delâtre, Charles Maurin ed Edgard Chahine, che, per quanto di nazionalità armena, può ben dirsi parigino per arte e per temperamento.

L' acqua-forte monocroma, però, non ha mai perduto, nè perderà, la tradizionale sua importanza, rappresentando essa la vera e perfetta tecnica dell' incisione su metallo. Pochi nomi, in Francia ed altrove, basterebbero a mantenere alta la sua fama e ad impedirle una fine che sarebbe esiziale per l' Arte.

Col gentile permesso del Sig. E. Sagot, Ed. a Parigi

A. Lepère - *St. Nicolas du Chardonnet* (Acqua-forte)

***

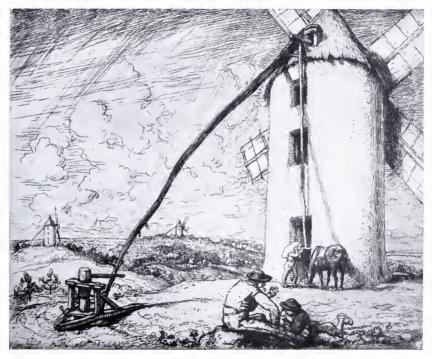
È doveroso, parlando della moderna incisione in Francia, di far subito il nome di Auguste Lepère seguace coraggioso ed insuperabile dell' acqua-forte monocroma, pur essendosi lasciato attrarre talvolta da una savia e gustosa colorazione delle sue lastre incise sempre con robustezza e con spiccata originalità. Egli è anche uno dei più grandi incisori su legno che possa vantare la mondiale arte contemporanea ed io ritengo che pochi possano essergli paragonati per la versatilità dell' ingegno, per l' eccellenza della tecnica, per la perfezione del disegno simpaticamente nervoso, spesso sommario, per la riproduzione meravigliosamente esatta della vita in movimento. Le sue impressioni di Amsterdam sul rame e le sue xilografie della vecchia Parigi basterebbero, da sole, a dare imperitura gloria ad un artista.

Il Lepère ha anche riprodotto sul legno le opere di altri grandi artisti, quali il Carrière ed il Rodin e ciò proverebbe, se fosse necessario, la sua non comune modestia. Peccato però che Egli abbia, in questi ultimi tempi, trascurato l' incisione, nella quale era da tutti riconosciuto un maestro, per dedicarsi quasi esclusivamente alla pittura che pur gli ha procurato invidiabili trionfi.

Innamorato dell' acqua-forte a colori è invece Manuel Robbe autore di seducenti quadri nei quali è perfetta la sinfonia cromatica. Se nelle sue opere cer-

cheremmo invano l' acuta osservazione dei caratteri, nè potremmo chiedere alle sue donne una durevole e profonda impressione, dovremo tuttavia riconoscergli un sentimento impareggiabile della colorazione, un disegno sintetico ma esauriente, una tavolozza ricca, opulenta, dai colori pastosi e vellutati.

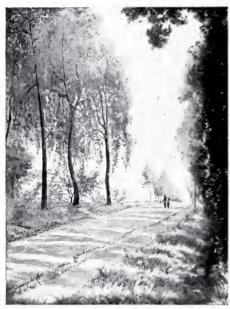
Le incisioni del Robbe sono una gioia per gli occhi, non uno studio della natura umana, ma non è forse sufficiente merito quello di saper deliziare con mezzi veramente artistici senza filosofiche preoccupazioni?

Un altro esperto coloratore delle lastre metalliche è Eugène Delâtre, dedicatosi specialmente al paesaggio del quale ha saputo rendere con piacevole ef-

Con gentile permesso del Sig. E. Sagot, ed. a Parigi

A. Lepère - *Le Moulin des Chapelles* (Acqua-forte)

ficacia i diversi aspetti. *Jour de printemps, nuit d' été, jour d' hiver, l' heure du repos, la route e le retour des moutons* sono opere tecnicamente perfette.

Si è invece sottratto alla malia dei colori Jacques Villon che recentemente mi dichiarava la sua avversione per una forma d' arte che, perdendo ogni misura, aveva spinto l' incisione nel più volgare mercantilismo fomentato dall' ingordigia degli speculatori che amano di accarezzare il gusto volgare del gran pubblico e degli pseudo-intenditori. Il Villon si è quindi rivolto all' acqua-forte in nero con l'entusiasmo di un coscenzioso artista che disdegna i troppo facili guadagni e la fama malamente conquistata. Egli stesso mi faceva osservare, per sostenere la sua tesi, che nell' acqua-forte monocroma l' incisione è mezzo e fine

al tempo stesso, mentre che nell' acqua-forte a colori l' incisione non è che il mezzo ed il risultato finale, dato dalla policromia, è opera non dell' artista ma dello stampatore. E ciò è ben vero se si adotta il sistema del *coloriage à la poupée*, consistente nell' applicare i colori sul medesimo rame che già fu inciso nei contorni, che se invece per ogni colore vien preparata una diversa lastra, l' artista rimane sempre l' unico artefice delle proprie opere.

Col gentile permesso dell'Ed. Dietrich di Bruxelles

E. Delatre - *Jour de printemps* (Acqua-forte a colori)

Le discussioni, a questo riguardo, hanno assunto ultimamente una straordinaria vivacità.

Torniamo risolutamente al nero, dicono gli ortodossi, abbandoniamo una forma piena di seduzione ma oltremodo pericolosa e che minaccia di inquinare la vera arte dell' incisione. Altri rispondono: che importano i mezzi se il risultato finale ci appaga? Io credo che la verità, come sempre, debba trovarsi fra questi due estremi: l' incisione non deve mai perdere il suo peculiare carattere; deve anzi, se vuol rimanere in vita, evitare qualsiasi contraffazione e qualsiasi truccatura e non nascondere, quasi vergognandosene, la sua natura. Non diamo quindi l' ostracismo all' acqua-forte colorata, ma evitiamo che questa degeneri in una stampa qualsiasi nella quale nè il bulino nè l' acido nitrico hanno parte alcuna.

Credo che questo sia anche il pensiero di Richard Ranft che, pur avendo ottenuto gran rinomanza col *coloriage à la poupée*, ed invero *le salut de l' Ecuyère*, fra le tante, è una deliziosissima stampa per disegno e per colorazione, ha con molto coraggio e con paziente studio trattato l' incisione policroma secondo le più rigide formule dell' arte. Per *le Crépuscule des Dieux* d' Élémir Bourges Egli ha fatto settantacinque acque-forti colorate per le quali sono occorsi più di trecento rami incisi. È da rimpiangere però che questa importante opera, stampata a soli centoventi esemplari, rimanga, come tante altre, nascosta nelle gelose librerie dei bibliofili parigini. Gustave Kahn ci dice che « il y a là, car tout s' équivaut, et l' image vaut la fresque, une admirable épopée moderne, un conte des Mille et une Nuits saisi dans la contemporanéité, un décor suscité de tragédie et de féerie ».

Nella mostra veneziana di quest' anno è stato dato, con encomiabile criterio, un largo spazio all' incisione colorata e se per alcune stampe, fra le altre quelle

del Chabaniau, di Ch. Houdard e di H. Jourdain, manierate e banali, siamo costretti a far molte riserve, possiamo rallegrarci di vedere ammessi i nomi di P. Labrouche, di N. L. de Guirand e di T. Le Goul Gerardt che hanno opere di indiscutibile valore e di ottimo effetto cromatico. Specialmente, tra i francesi accorsi a Venezia, mi piace di ricordare G. De Latenay che, coi *bimbi di marmo* e coi *grandi salici*, si appalesa artefice coscenzioso e delicatissimo colorista e T. J. Luigini che, con le splendide sue stampe, *inverno a Malines* e *porta di Louvain*, sa recare nell'incisione gli sfolgorii di una saggia tecnica impressionistica.

Innamorato della stampa a colori è anche l'elegantissimo B. Boutet de Monvel che ha al suo attivo più di settanta incisioni delle quali due soltanto sono sul legno e pur esse colorate. Ostinatamente fiducioso nel trionfo della policromia è J. F. Raffaëlli, il creatore della punta-secca a colori, destinata ad un grande avvenire. Di questo fecondo artista ho, in altro luogo, parlato più diffusamente. Dirò ancora che Egli, coi magistrali suoi *Types de Paris*, ha voluto riprodurre sul rame, con tratto personalissimo, quegli strani tipi di vagabondi, di venditori ambulanti, di miseri operai, di gente di ignota origine e di ignota esistenza che trascinano la miserevole loro vita nella *banlieu* di Parigi ed in quella plaga triste dei *terrains vagues* che circonda la capitale della Francia.

Col gentile permesso dell'Ed. Dietrich di Bruxelles

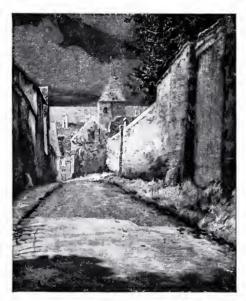
E. DELATRE - *Jour d'hiver* (Acqua-forte a colori)

Il Raffaëlli non ha mai, almeno che io sappia, adoperato il *coloriage à la poupée* che, del resto, non si adatterebbe all'incisione ottenuta con la punta-secca; Egli fa uso invece di due lastre, una per il segno e l'altra per i colori che completano anzichè menomare l'opera originale dell'artista.

Eccellente, tanto nel bianco e nero quanto nella delicata colorazione delle sue lastre, è Edgard Chahine del quale parlare brevemente sarebbe inutile cosa dopo quanto fu scritto da eminenti critici italiani e stranieri: ma in questo fugace studio non potrebbe esser taciuto il nome di chi con aristocratico sentimento d'arte ha saputo imporsi, in breve volger d'anni, sul pubblico internazionale.

Nato a Vienna da famiglia armena, dopo esser stato ritenuto all'Accademia di Belle Arti di Venezia quasi per un inetto, si recò nel 1895 a Parigi ove con uno studio intenso, lavorando sempre dinanzi al vero, tanto che ebbe a dire di sè stesso: « je suis élève de la rue », seppe con fortunata rapidità farsi cono-

scere e giustamente apprezzare. Dalla sua prima incisione, *étude de gueux,* nel 1899, ad oggi quale glorioso cammino! Chi ormai non conosce *Giulietta, Gaby, Lily, Rita, Elvira, Lara, May* e tutte quelle altre incantevoli figure alle quali ha saputo dar vita con l' agile punta dell' incisore? Chi ormai non conosce quelle interessanti scene della popolare vita parigina che hanno reso E. Chahine un sorprendente *charmeur?*

Due fra i più grandi pittori contemporanei che, con ottimo risultato, si sono pure dedicati all' acqua-forte policroma, sono Charles Cottet, il poeta del *Pays de la mer* e Gaston La Touche, il magnifico colorista.

Col gentile permesso dell'Ed. Dietrich di Bruxelles
E. Delatre - *Nuit d'été* (Acqua-forte a colori)

Il Cottet ha rivolto quasi tutta la sua attività ad illustrare la vita ed i paesaggi della sua cara Bretagna che ha ritratto anche nelle suggestive sue incisioni: *barche nel porto, nei paesi del mare, preghiera della sera in Bretagna* e *pescatori fuggenti l' uragano* sono indimenticabili capolavori.

Il Cottet, per la visione esatta della realtà, talvolta rude e brutale, per la vigoria del tratto e per i contrasti efficaci delle ombre e della luce, è un artista profondamente e sinceramente originale; commuove ed impressiona perchè sa chiedere alla vita le sue più belle ispirazioni.

Nel 1907, a Venezia, Gaston La Touche si poneva in prima linea fra i più interessanti seguaci della stampa a colori col suo *Chemin mouillé* che, per molti, fu una gradita rivelazione. Egli, infatti, era poco conosciuto fra noi come incisore, per quanto avesse disegnato con la punta-secca quaranta illustrazioni per l' *Assomoir* di Zola ed avesse trattato con l' acqua-forte, fra le altre, le suggestive illustrazioni per il noto libro « *Aux flancs du vase* » di Albert Samain. Per l' esposizione fatta l' anno scorso presso Petit di oltre trecentoventi opere di questo straordinario e possente artista, Edmod Rostand scrisse una brillante presentazione:

Voici l' artiste de race
Et de grâce
Qui, tel sa pomme un pommier,
Fait, quand le soleil le touche,
Du La Touche . . .
Et même en fit le premier.
. . . . . . . . . . .

E per l'autore della *Princesse lointaine* G. La Touche, che ha lo spirito di un Verlaine e la grazia di un Watteau, illustrerà fra breve le *Bois sacré*, rendendo più preziosa l'opera del poeta. E da lui possiamo ancora molto sperare, per quanto già pervenuto alla piena e splendida maturità della sua arte fatta di realtà e di sogni, perchè possiede più di ogni altro

. . . . l' inquiétude  
Et l' etude,  
La souplesse et le tourment.

Un giovane acqua-fortista che a me piace in modo speciale è Eugène Viala che sa, con molto gusto, fondere insieme elementi fantastici, simbolici e realistici senza mai dimenticare le nobili finalità dell' incisione su metallo. Ho dinanzi a me una buona raccolta delle sue opere e con vivo compiacimento lo sguardo passa dall' una all' altra delle raffinate e piacevoli sue stampe, senza sapere su quale di esse maggiormente fermarsi. Di lui vorrei con minor fretta parlare ma il compito impostomi non me lo consente. Agli intenditori però desidero di segnalare il suo autoritratto, pieno di vita e di carattere, *la source du fleuve, la roule, l' anarchiste* e *tranquillitè.*

Eugéne Bejot continua ad eccellere nel ritrarre gli aspetti monumentali della capitale francese, rimanendo fedele all' incisione in nero. Un'esposizione delle sue opere fatta a Londra nel febbraio del decorso anno pose sempre più in evidenza le non comuni sue doti che gli hanno fatto ormai conquistare uno dei primissimi posti fra gli artisti d' oltr' Alpe.

Ha con lui qualche punto di contatto Henri Paillard, illustratore amoroso delle antiche città fiamminghe. So che Egli si è dedicato anche all' incisione policroma ma io ritengo, per quanto conosco dell' opera sua, che il campo dove incontestabilmente eccella sia quello dei contrasti del bianco e nero, ottenuti con l' incisione all' acqua-forte o con la xilografia nella quale pure sa raggiungere meravigliose finezze.

Il Paillard ha anche decorato varii libri, alcuni dei quali sono divenuti oggidì rarissimi, ed ha recentemente intrapreso l' illustrazione del volume di Henri Regnier su Venezia, promettendoci la deliziosa seduzione artistica già procurata ai buongustai con *Bruges la Morte* e *Bruxelles des temps anciens.*

Nella mostra Veneziana del 1907 si manifestò ottimo incisore André Dauchez con *il porto di pesca* e *la spiaggia di Lahuron.* Egli ha fatto anche qualche stampa a colori ed ha tentato, senza grande entusiasmo, la xilografia.

Quest' anno, a Venezia, Egli sa richiamare la nostra attenzione, con una stampa a colori, *St. les Fins,* veramente pregevole.

Pierre Gusman, che è anche un dotto e geniale archeologo, si è dedicato invece, più che altro, all' incisione su legno ottenendo rimarchevoli risultati nel *camaïeu*, genere d' arte che Egli tenta di rinnovellare con l' unione del metallo

solcato dal bulino o corroso dall' acido nitrico. Il Gusman è un sapiente e paziente artefice e le sue opere sono ormai acquisite alle principali pinacoteche di Francia. Citerò, fra le sue stampe più note ed importanti, *le nozze di Alessandro e di Rossana* (dal Sodoma), *il ratto di Proserpina* (da Rubens) e tutta la serie dei

J. F. Raffaelli - *En promenade* (punta-secca a colori)

paesaggi Italiani, la *Via Appia, a Rocca di Papa, i pini di Villa Borghese*. Ed all' Italia, che Egli ama e conosce intimamente, ha dedicato anche alcune incisioni all' acqua-forte esposte quest' anno al *Salon* parigino della *Societé Nationale des Beaux Arts*.

MANUEL ROBBE - Acqua-forte a colori

Ha trascurato in questi ultimi anni l' acqua-forte, nella quale era impareggiabile maestro, Francis Jourdain che si era fatto ammirare con le graziose sue stampe colorate, *les Cygnes, le Paon blanc* e *le Châle rouge* specialmente, e con numerose incisioni in nero. È da augurarsi però che questo delicato e delizioso artista ritorni ben presto agli antichi amori con l' entusiasmo primitivo. Fiduciosi attendiamo e Francis Jourdain ricompenserà esuberantemente l' attesa.

Rimangono invece fedeli all' incisione, sia in nero che a colori, Gustave Leheutre, espressivo nella sicurezza ed eleganza del tratto dei suoi magistrali

C. Cottet - *Douleur* (Acqua-forte)

paesaggi, noti a tutti gli amatori di stampe; Charles Huard, simpaticamante originale nelle sue acque-forti monocrome e policrome nelle quali predilige di raffigurare quei tipi, divenuti ormai classici, di melensi provinciali, di vecchi inebetiti, di beghine, di furbi e di viziosi: Charles Maurin, delicato colorista ed esperto raffiguratore del nudo femminile.

Della punta-secca è sempre assoluto trionfatore Paul Helleu che rivaleggia con lo Chabine nel ritrarre la grazia femminile, sia questa diretta a tentare i sensi od a commuovere col puro soffio dell' amore materno. Questo efficace interprete dei capricci della donna parigina fu da Edmond De Goncourt chiamato un delizioso *crocquer* ed invero come non rimanere ammaliati dinanzi alla sicurezza ed all' eleganza dei suoi ritratti al tempo stesso spavaldi e corretti?

Fra gli acquafortisti citerò ancora G. Lemeilleur che ama gli aspetti roman-

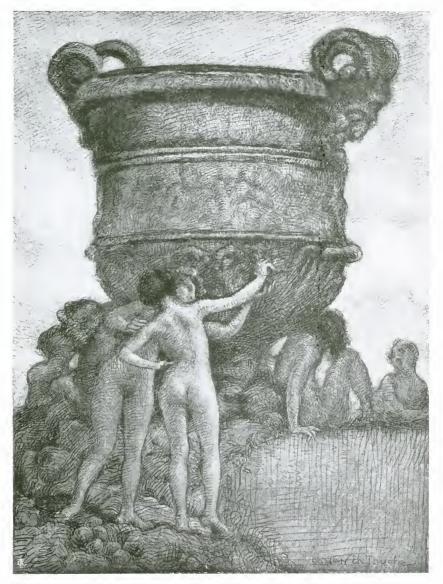
tici del paesaggio. Al *Salon* di quest' anno Egli espone tre incisioni di diverso valore: fra queste io preferisco di gran lunga *il porto di Rouen* con molto carattere disegnato; E. Decisy che da un decennio si è dedicato con successo all' illustrazione del libro: le sue incisioni colorate, con quattro lastre, de la *Tentation de St. Antoine,* su disegni del Rochegrosse, e de la *Vie de Bohème,* su disegni di Léandre, sono opere di tecnica coscenziosa ed accurata. Nè potrei tacere i nomi di Alphonse Legros, disputato accanitamente dai francesi e dagli inglesi; di Félix Bracquemond, venerato maestro di tanti e già celebri incisori contemporanei: di Auguste Rodin che anche sul rame ha lasciato l' impronta del suo genio michelangiolesco; di P. A. Besnard che trionfa all' ottava mostra veneziana. E, fra tanti, ricorderò ancora A. Lafitte, ottimo paesista; Alfred Müller, esperto e delicato sì nella figura come nel paesaggio; Louis Legrand, il glorificatore delle ballerine e delle *divettes* parigine; E. Jeanniot, piacevole sempre, tanto nelle sue acque-forti monocrome o policrome quanto nelle originali sue xilografie: Paul Renouard, sommo nel rievocare sulla lastra di rame la movimentata vita della metropoli francese.

***

Un nome specialmente meriterebbe uno studio lungo ed accurato: quello di T. A. Steinlen, tragico ed ironico illustratore della vita del popolo, spietato fustigatore dei vizi della borghesia, artista e filosofo, osservatore profondo, talchè ogni suo disegno, ogni incisione, ogni litografia è una sferzata, un grido di dolore, un amaro sogghigno od un pensiero di scettica tristezza sulla miseria umana.

Théophile-Alexandre Steinlen nacque a Losanna e, poco più che ventenne, si trasferì a Parigi ove rimase e vive tuttora, divenuto intellettualmente francese. Con poche ma efficaci parole narra Egli stesso la prima sua giovinezza: « Enfant, j' adorais les bêtes. Je gaspillais d' entières matinées à écouter les ramiers qui font glou-glou dans les futaies. Je rapportais au logis des lézards, des couleuvres, des chouettes, et ma préoccupation favorite fu l'élévage en grand des chenilles. Entre temps, j' encombrais de caricatures toutes les marges de mes livres. Durant trois ans, je preparai mon baccalauréat; mais en 1879, je rompis avec les saines traditions et m' en fus à Mulhouse chez un oncle calé. J' y restai près de deux ans, à dessinailler, et c' est vers la fin de 1881 que j' arrivai à Paris avec 24 francs dans ma poche! . . . »

Poco dopo, nel 1883, lo Steinlen ottenne i primi suoi successi al *Cabaret du Chat Noir* avendo come compagni ed amici Caran d' Ache, Willette e Rivière. Esordì con alcuni interessantissimi studii di animali: i cani, i gatti ed i galli erano i suoi preferiti; poi tolse dalla via le sue migliori ispirazioni ritraendo l' esistenza, or miserevole ed or delittuosa, dei bassi fondi sociali e dedicandosi con attività fenomenale alla pittura, all' illustrazione di libri e di giornali, all' acqua-forte monocroma o policroma, alla litografia ed all' *affiche.*

Nella litografia altri nomi sono ormai celebri: A. Willette, bonario ed arguto; J. Fantin Latour, morto da pochi anni, con le sue suggestive concezioni, direi quasi musicali, ispirate dai capolavori di Wagner e di Berlioz; Eugène Carrière

Gaston La Touche - *Au flancs du vase* (Acqua-forte)

con le sue figure di sogno; il multiforme Alexandre Charpentier, morto nel marzo di quest' anno, creatore di alcune originali litografie policrome a rilievo; Georges De Feure, elegante stilizzatore delle forme muliebri; Hermann Paul coi suoi disegni caricaturali; C. Léandre, troppo presto scomparso, sommo nella satira della

vita contemporanea. È degno di nota anche André Suréda del quale ricordo il *Tamigi a Londra*, esposto a Venezia nel 1907, ed alcuni pregevoli paesaggi di carattere romantico. Il Suréda intende ora di dedicarsi allo studio degli animali: i leoni e le tigri specialmente lo attraggono: ha inciso anche qualche rame all' acqua-forte con tratto fine e corretto.

Tre litografi, di temperamento molto diverso, sono Henri Rivière, Lucien Monod e Gaston Hochard.

Il Rivière, creatore delle strane e fantastiche rappresentazioni del *Théâtre d'ombres* al *Cabaret du Chat noir*, ha subita profonda l'influenza dei pittori giapponesi del XVIII e XIX secolo, influenza che si manifesta specialmente nelle interessanti sue xilografie. Sulla pietra litografica, però, egli ha tracciato i suoi maggiori capolavori: *les aspects de la Nature*, tra gli altri, sono riuscitissimi quadri di un completo effetto cromatico e decorativo.

Lucien Monod si è da poco rivelato un litografo di prim'ordine. Henri Frantz ebbe a dire di lui, in occasione di una recente mostra presso Petit, che « le métier en est sûr et ses têtes d'études font penser à certaines oeuvres de Boucher et des gravures du XVIII siècle ».

Io non saprei davvero immaginare nulla di più seducente di quelle capricciose e delicate teste di donna che minacciano spesso di cadere nel manierismo ma sanno vittoriosamente trionfare del pericolo. Il tratto morbido e di una sicurezza straordinaria, le colorazioni tenui, la ricerca amorosa e sapiente dell'espressione costituiscono l'attrattiva maggiore di queste opere che saranno presto disputate dai più raffinati raccoglitori di stampe.

Gaston Hochard, dedicatosi da un paio d'anni appena alla litografia, è devoto al bianco e nero che vorrebbe veder trionfare sull'invadente e pericolosa policromia. Di questo simpatico artista, coscenzioso e modesto, ingiustamente dimenticato nella profusione di inviti per le biennali veneziane, vorrei potere, con forma meno sintetica, far conoscere al pubblico italiano le caratteristiche stampe. Di lui citerò i *Chantres* ed i *Badauds*, esposti nel 1907 alla *Societé Nationale des Beaux Arts*, i recenti e vigorosi ritratti di *Puvis de Chavannes* e di *Rodin* e la caratteristica scena di via, *en Province*, che riscuote ora il plauso generale alla *Societé Nationale de la gravure en noir*.

Io non esito a dichiarare G. Hochard uno dei più intelligenti ed artisticamente onesti litografi dell' ora presente e mi rincresce che Egli, come sembra, intenda di dedicare una scarsa attività a questo importantissimo ramo della rinnovata arte della stampa. Nelle sue litografie, come nei suoi quadri, Egli sa rievocare, con forma gustosissima e con molto spirito, la vita, le abitudini, i costumi, le cerimonie ufficiali, i tipi delle piccole città di provincia della Francia contemporanea.

L'arte sua, costruita su solide basi e formatasi con l' esempio degli antichi

che Egli ha studiato assiduamente nei musei dell'Europa intera, ci attrae subito per la completa sincerità e per la modernità spoglia da qualsiasi volgare intemperanza.

Di molti reputati litografi dovrei ancora parlare, ma troppo mi dilungherei; non voglio però tacere di J. Veber, giocondo caricaturista, che ha inciso anche

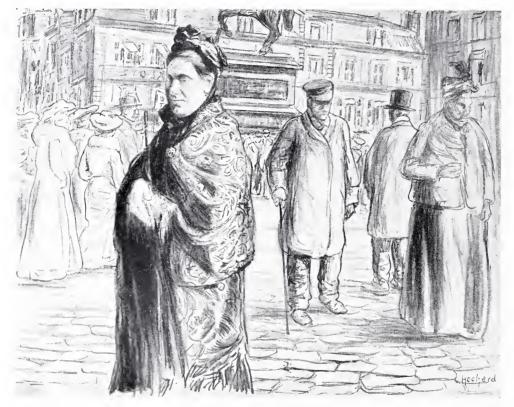
E. Viala - *Autoritratto* (Acqua-forte)

varie lastre con l'acqua-forte; di H. P. Dillon col quale la matita grassa acquista una rara morbidezza; di H. Bellery Desfontaines, del quale non posso dimenticare l'*Imploration*, così decorativa nella gamma dei colori e nella poetica concezione arcaica. Quest'ultimo, raffinato ed immaginoso artista, si è dedicato specialmente all'*Affiche*, pur non disdegnando di disegnare, con molto buon gusto alcuni mobili oltremodo eleganti nella loro bene intesa modernità.

***

Ha abbandonato l'incisione su metallo, per non trovare stampatori abba-

stanza abili che sapessero realizzare i suoi sogni d'arte, Charles Schuller, che pur aveva inciso con grande maestrìa alcune lastre in nero ed a colori, e fra queste ultime mi piace di ricordare quella intitolata *les deux coqs*, elegante ed armonica nel disegno e nella tenue colorazione.

Lo Schuller si è, da poco tempo, dedicato con grande studio all' incisione su legno, riuscendo a strappare i segreti dell'arte giapponese ed io ho avuto il piacere di potere ammirare la sua prima xilografia da lui stesso « gravée, coloriée et im-

GASTON HOCHARD - *En Province* (Litografia)

primée sans intervention etrangère et ouvrière surtout ». I colori sono disciolti nell' acqua, quindi di una grande finezza ed il disegno, sommamente decorativo nella sua gustosa sintesi, è quanto di più attraente si possa immaginare. Le piccole stampe di C. Schuller, che ama in special modo i galli, le chioccie ed i pulcini, sono meritevoli di tutta l'ammirazione degli intelligenti collezionisti.

P. E. Colin vorrebbe invece abbandonare la xilografia, che gli aveva dato meritata fama, per il bulino che intenderebbe di riabilitare adattandolo alle esigenze del nostro gusto moderno. Il tentativo è certamente degno di vivo incoraggiamento ma io credo che sia destinato a scarsi risultati. Il bulino appartiene ormai ad un' estetica troppo lontana da noi e non può facilmente mutare la sua

missione: i rami artisticamente bulinati sono, senza dubbio, pregevoli opere ma non debbono nascondere la primitiva loro origine. Per ciò che vorrebbe fare il Colin abbiamo a nostra disposizione l'acido nitrico e, meglio ancora, la puntasecca: lasciamo quindi il bulino alle speciali sue funzioni che sono, in prevalenza, di riproduzione. L'olandese Dupont lo ha ben compreso servendosi magistralmentre della punta d'acciaio, non per nasconderla, ma per farne conoscere i pregi con una tecnica non molto diversa dall'antica, per quanto moderna sia la sua visione artistica e moderno sia il sentimento che lo guida.

Il Colin, ripeto, avrebbe torto di trascurare la xilografia della quale mi pare che conosca tutti i segreti, tutte le risorse, tutti gli effetti. *Le fou du clocher, souvenirs d'autrefois, la cabane, le retour du labeur, la forge, cheval au bain* e, sopra tutte, *la Péniche*, sono stampe di indiscutibile valore che dinotano una chiara ed esatta percezione dei mezzi e delle finalità dell'incisione su legno.

In tema di xilografia è doveroso di ricordare Lucien Pissarro, del quale confesso di conoscere soltanto quelle deliziose *Roses d'Anlan*, incise credo nel 1895; Tony Beltrand, con le sue semplici ma interessanti popolane di Saint Brieuc e con le sue finissime riproduzioni di opere altrui; Georges d'Espagnat e J. E. Laboureur che sanno incidere il legno con mano ferma e con gusto originale; Félix Valloton, svizzero per nascita ma francese per elezione, che, col suo disegno di un'estrema sintesi, si appalesa finissimo psicologo: ed ancora Ernesto Florian il Piat, il Ruffe, Clément Bellenger, J. L. Perrichon, Julien Tinayre, il Mathieu, il Dauvergne, il Labat, Jacques Beltrand, il Leyat ed il Vibert.

***

Da una diecina d'anni la Francia si mantiene all'avanguardia nel meraviglioso progresso dell'arte incisoria e litografica. L'Inghilterra ed il Belgio possono con lei competere per l'eccellenza delle opere, ma la produzione loro è meno varia e, fors'anche, meno abbondante. I francesi hanno saputo tentare tutte le tecniche e tutti i generi raggiungendo spesso la perfezione: così nella figura come nel paesaggio, nell'acqua-forte, nella litografia e nella xilografia, nella stampa monocroma ed in quella policroma. Ed anche nella cromolitografia, che ha acquistato al giorno d'oggi tanta importanza nelle minori forme dell'arte, nobilitandosi nei cartelloni illustrati, la Francia può vantare i nomi di T. A. Steinlen; di Jules Chéret, con le sue indiavolate e capricciose composizioni che sembrano balzate fuori dalla mente di un modernissimo Watteau; di H. De Toulouse Lautrec, morto da qualche anno; di Eugène Grasset che ha così profondo il senso della decorazione murale e della policromia spesso ravvivata da brillanti luci metalliche.

E così nella illustrazione del libro i francesi occupano, senza dubbio, uno dei primi posti cercando di far trionfare sui processi foto-meccanici l'opera originale dell'artista. Ricordo, a questo proposito, il savio ammonimento di Ray-

mond Bouyer: « quelque perfectionné qu' il devienne, jamais le phonographe ne vaudra le chant de Rose Caron ou l' archet d' Ysaye ». Gli editori francesi cominciano veramente a comprenderlo.

Non vi è dubbio che nelle recenti mostre d' arte l' incisione è andata acquistando sempre maggior favore e di ciò dobbiamo essere lietissimi giacchè è questo un indice sicuro che il gusto del pubblico si è notevolmente affinato. Non son passati molti anni da che le salette del *bianco e nero*, cenerentole delle esposizioni, erano appena degnate di un fugace e diffidente sguardo. E possiamo dire con giusto orgoglio che anche l' Italia si ridesta: a nomi di vecchi maestri vanno aggiungendosi quelli di intelligenti e volenterosi giovani che sapranno ridare al nostro Paese quel primato che, anche in questo campo dell'arte, sempre gloriosamente mantenne.

CARLO-WALDEMAR COLUCCI

Col gentile permesso dell' Ed. Dietrich di Bruxelles

E. DELAIRE - *La route* (Acqua-forte a colori)

# CRONACHE D'ARTE

## PITTURA

UN GIOVINE PITTORE SCONOSCIUTO. Sono lieto di presentare in queste cronache che noi consacriamo volentieri ai giovani artisti animosi, il pittore Mario Ornati di Vigevano, poco più che ventenne, uscito quest' anno dall' Accademia di Milano vincitore del pensionato Hayez. L' Ornati possiede un vivace e schietto temperamento d' artista: ha studiato con il Tallone; ha dipinto a fresco insieme al Mentessi in alcune ville lombarde dimostrando ottime qualità di decoratore.

M. ORNATI - *Ritratto di L. Ozzola*

Quest' anno per la prima volta è apparso in una pubblica mostra, quella di Roma, alla quale ha mandato un *Suonatore di liuto* che i rari visitatori intelligenti hanno potuto ammirare per la freschezza del colorito e per la franca maniera ond' è disegnata la composizione.

L' Ornati deve conquistare la propria originalità; frattanto sa guardare ed amare intensamente la vita ed attende a trasfonderla con vigor nuovo nei suoi primi quadri. Il suo occhio e ciò che esso vede sono una cosa sola: questo giovine ha fame di colori e di forme ed è appassionato dei segreti che celano nel profondo, le

anime. Tale potenza di penetrazione psicologica assai bene si rivela nel suo primo ritratto, ove la figura si distacca viva dalla tela e sembra levarsi verso il giovine pittore per gridargli : « Bravo ! ». È il critico d' arte Leandro Ozzola.

P. M.

# COSTUME

II.

LA MODA FEMMINILE DALLE COMMEMORAZIONI DEL 59 ALL' ESPOSIZIONE D' ARTE DI VENEZIA. Per gli accaniti e sistematici detrattori della moda attuale, l' Esposizione d' Arte di Venezia sembrerebbe fatta apposta per convincere che, in confronto delle precedenti, le *toilette* moderne non sono del tutto antiartistiche e grottesche.

Il vestito, che marca, sottolinea, accentua le forme naturali del corpo femminile, seduce il pittore, mentre quando la moda le deturpa o le esagera, lo costringe a ravvolgere la figura con forme d' abbigliamento fantastiche, d' altri tempi, o create dal suo genio, o non ben definite, dai vaghi contorni, nebulosi ed oscuri.

La donna, come oggi si veste, dal lato fisico ed estetico è bella ; e lo si può proclamare liberamente, quando si sia visitata l' Esposizione e si abbia fermato l' attenzione non soltanto sopra l' abbondanza numerica dei ritratti femminili e sul loro indiscutibile pregio, ma anche quando si abbia notato la minuziosa, accurata, amorevole riproduzione dei particolari delle guarnizioni, del taglio, delle tinte del vestito, secondo la moda attuale.

L' abbigliamento è la fulgida cornice, che armonizza colle bellissime figure dei ritratti, da quelle di Tito a quelle del Selvatico, da quelle di Tallone a quelle del Grosso, dal Besnard al De-Blaas.

Si cita sempre Velasquez per dimostrare che si possono fare dei capolavori d' arte, anche ritrattando delle acconciature goffe e ridicole, e si ricordano principalmente il ritratto di Donna Marianna d' Austria, (Madrid, Prado) e della principessa Maria Teresa d' Austria (Madrid, Prado), ma si dimentica che solo un Velasquez ha potuto affrontare il pericoloso cimento e che tra le sue opere non sono queste le migliori, e si ammirano appunto per la difficoltà e per lo sforzo di aver saputo coll' aureola dell' arte smorzare il ridicolo ed il grottesco del vestito. E non si pensa quale maggior godimento estetico emanerebbe dai ritratti femminili di Velasquez, se non si dovesse superare l' impressione comica, che di primo acchito destano quelle acconciature.

Ed Henry Roujon nella sua monografia su Velasquez scrive precisamente così : « a quell' epoca i modelli femminili, per le pettinature ridicole, per i ca-
« pelli posticci, per la straordinaria ampiezza dei vestiti non potevano tentare

« il pennello di un pittore, e se Filippo IV ebbe molte favorite, ebbe tutte le « ragioni di non domandare il loro ritratto a Velasquez ».

Mentre in Inghilterra i giornali deplorano in occasione dell' ultimo *Salon*, che i pittori anneghino nel colore bituminoso i particolari, i contorni, il taglio, e la forma del vestito, mentre in Francia *Les Modes* partono in battaglia contro gli espositori dei *Salon*, scrivendo che « ces soins, qu'apportaient les peintres de jadis aux dètails du costume feminin, les peintres d'aujourd' hui ne l'ont plus », invece il valentissimo critico della *Gazzetta di Venezia* si duole che all' Esposizione di Venezia i ritratti femminili sembrino gli ultimi figurini di Worth, di Paquin e di una sarta italiana che è inutile nominare. E perchè se ne rammarica? La figura non è forse più ricca di movimento e di vita, più moderna, più balzante dal quadro, quando è riprodotta ravvolta nelle pieghe dell' abbigliamento, che serve di quotidiana cornice alla sua bellezza e con cui è ammirata dagli uomini del suo tempo? Come noi amiamo ricostruire le mode dei secoli lontani e godiamo le gioie delle antiche eleganze attraverso la riproduzione vivida dei grandi artisti, così i nostri posteri potranno fare altrettanto, e forse chi sa che non saranno troppo accaniti nel condannare le sapienti *toilettes* sotto cui si piega, serpeggia, si snoda il corpo della donna di questo principio di secolo.

*Primo tentativo di moda italiana sulla scena*. (L' attrice Lidia Borelli nel "Matrimonio di Giacomina„ - Teatro Olimpia, Milano, Giugno 1908) *Casa Haardt, Milano.*

I nostri pittori del quattrocento e del cinquecento non credevano di compiere un sacrilegio col fare indossare alle sante ed alle madonne le foggie del loro tempo, e qualche volta anche col riprodurre i sacri personaggi sotto le fattezze dei contemporanei e di se stessi: in quell' epoca di reverenza religiosa il fatto non destava scandalo. Ed è così che oggi si può ricostruire fedelmente il costume femminile di quei tempi, in cui, non essendovi ancora giornali di moda si deve attingere a quei capolavori, che formano la vera iconografia dell' abbigliamento d' allora: e perciò il Molmenti nella sua *Storia di Venezia nella vita privata* per la ricostruzione del costume femminile, si è attenuto alle opere del Carpaccio, del Tiziano, del Paolo Veronese, del Bellini, del Giorgione e così via richiamandole come i veri modelli delle vesti dell' epoca.

GROSSO (Esposiz. Venezia) - *Ritratto della Contessa Ceresia*

Una moda, che anche oggi volesse ispirarsi all' *Età d'oro* dell' abbigliamento muliebre italiano, non potrebbe che prendere lo spunto da quei capolavori, in cui è riprodotta, colla perfezione del grande artista, la realtà delle acconciature contemporanee, senza per questo insozzare le divine figure, incarnate nelle forme e sotto le spoglie del figurino dell' epoca.

L' Esposizione di Venezia questa volta comincia in embrione ad affermare questa grande verità, che l' anima femminile non si rivela e non si manifesta soltanto nello sguardo, ma si palesa specialmente nel modo di vestire.

Contro l' abbigliamento ufficiale, *specialità-ritratto*, contro il vestito freddo ed agghindato per la grande occasione, rigido e solenne, ricco e sfarzoso per la cerimonia, che deve imbalsamare all' ammirazione dei nipoti e pronipoti le sembianze della ritrattata, tutti gli artisti dovrebbero insorgere.

Il carattere intimo femminile, anche in questi tempi di figurini parigini, potrebbe essere rivelato dal colore preferito, dalle trine e dai ricami prediletti,

dalle fogge prescelte, dalle modifiche introdotte al modello, dai particolari, dalle sfumature, dall' impronta personale, dal ritmo complessivo, dall' armonia, dalla musica, dal profumo, che emana dall' abbigliamento di una donna, e che si fonde colla stessa sua natura fisica e psichica.

E l' artista deve volere che il modello del ritratto dinanzi a lui sia così, e non diverso, e parli, non solo coll'atteggiamento, collo sguardo, colla bocca, colla tinta del volto, ma anche coll' abito, che soventi volte inganna molto meno delle labbra..... specialmente quando si tratta di donne.

Wiles-Irving (Esposiz. Venezia) - *Ritratto*

Anzi, se si volesse muovere un piccolo appunto al maggiore numero di questi ritratti, si potrebbe osservare che manca la vera nota personale, spiccata, caratteristica, che differenzia la signora del ritratto di Grosso da quella di Wiles-Irving, la dama inglese dalla veneziana, la francese dalla tedesca, la borghese arricchita dall'aristocratica del buon gusto e della nascita, la buona massaia dalla riarsa di avventure e di emozioni. L'artista dovrebbe esigere dal modello, a qualsiasi classe appartenga, la massima sincerità e buona fede nell' abbigliamento. Come col confessore non si tacciono i più segreti peccati, così col ritrattista la donna non deve nascondere le sue predilezioni di gusto, i suoi misteri di civetteria, la sua personale arte di vestire, la sua intima originalità nell' ammantare colla morbidezza e col luccicore delle stoffe la propria bellezza.

E l' artista a sua volta, lieto e superbo di questa collaborazione, nella riproduzione del vestito, dovrà studiarsi di cogliere, fissare e mettere in valore colla massima efficacia quelle note caratteristiche, che scolpiscono la persona fisica e l' anima della donna, che ne costituiscono il patrocinio estetico, la forma

*Schizzo inedito di moda italiana, ispirato da decorazioni Leonardesche, da interpretarsi in merletto di Venezia*

speciale ed esclusiva di essere bella e di piacere, quell' impronta e quell' aureola, che la facciano riconoscere in mezzo a tutte le altre.

La contessa Pellet Wilde del Besnard e la signora K. del De Stefani, se non hanno la stessa sarta, si potrebbe scommettere però che si devono servire entrambi da sarte, che copiano gli uguali modelli di Parigi, da esse indossati per l' occasione, senza modificare un nastro ed un punto.

Molte signore hanno forse creduto, che farsi fare un ritratto voglia dire prepararsi alla parata nell' uniforme parigino più elegante, e conformarsi colla più scrupolosa fedeltà all' ultimo figurino, guardandosi bene dal portare nell' addobbamento della propria persona, quella nota intima e speciale, che di sicuro non tralasciano di coltivare e curare con molto amore nell' arredamento della casa.

Se colpa c' è, è molto meno degli artisti che delle signore, è molto meno delle signore che di questa moda internazionale, che la Francia impone come un giogo ed una servitù a tutto il mondo e dinanzi a cui tutti s' inchinano, ad onta delle tradizioni, dei tipi, dei linguaggi, delle idealità diverse di razza.

Da molti sintomi precursori, si capisce però che gli artisti italiani si sono finalmente persuasi quale campo nuovo ed inesplorato possa offrire loro la psicologia del vestito: e cominciano già ad avviarsi per la modernissima strada.

Ma prima di tutto l' arte pura e l' arte decorativa dovranno aiutarsi vicendevolmente ed unirsi nello sforzo fecondo, nel lavoro proficuo e nella collaborazione assidua e fraterna, come al tempo fulgido delle Corporazioni d' Arti e Mestieri, e così riusciranno forse a creare dei capolavori, nell' entusiasmo e nello slancio dello stesso amore estetico, della stessa passione per il bello, che li accomunerà nelle lotte, nelle disfatte, nelle speranze, nelle vittorie.

Ed allora, sotto gli auspici del frivolo capriccio femminile, potrà finalmente sorgere l' alba radiosa delle nuovissime forme di bellezza italiana?

All' Esposizione di Milano nel 1906, la primissima mostra di modelli femminili italiani si rivolgeva anche agli artisti per avvertirli che era tempo di ravvolgere ed ammantare il tipo speciale della bellezza muliebre italiana con linee, drappeggi, forme, disegni, modelli speciali, all' unisono ed in armonia col suo spiccato carattere estetico.

Al Congresso femminile di Roma veniva presentata la stessa iniziativa dal punto di vista economico ed industriale; e l' ordine del giorno otteneva unanime votazione. Oggi si insiste e si dice agli artisti: Create delle vesti, che facciano risaltare la linea e la bellezza della nostra donna; ed allora voi stessi avrete preparato il terreno adatto per cui il ritratto riesca a dare un completo soddisfacimento, e sia la figura ed il vestito, tra l' essenza e la forma.

L'industria ne avrà anche incalcolabili vantaggi materiali e morali; si soggiunge da tutte le parti.

L' Arte radiosa risponde: Basterebbe poter aprire un nuovo orizzonte estetico; sarebbe sufficiente riuscire a dare all' uomo un nuovo e più intenso godimento di bellezza, perchè il sogno, per ciò soltanto, meriti di diventare fulgida realtà.

Rosa Genoni

# SCULTURA

UNA SCULTURA DI EMILIO BISI. Lo scultore notissimo Prof. Emilio Bisi ispirandosi agli atti fortemente gentili compiuti dalla nostra Regina Elena per sollevare le miserie, per calmare le pene, per alleviare i dolori di un popolo tremendamente colpito dal più spaventoso dei disastri a Mes-

Prof. Emilio Bisi

sina e a Reggio, volle idealizzare e ricordare la benefattrice regale con un gruppo allegorico monumentale.

Diamo quì la riproduzione di questo lavoro pieno di sentimento e di espressione. La Regina, nel mezzo, in piedi, in veste quasi succinta, scende una breve scala e alle voci che da ogni parte si rivolgono a Lei invocando aiuto e pietà, pare che inviti, col gesto, e non con la parola che le si chiude in gola, alla *rassegnazione*, sola virtù che segue l' ultima dea: la *speranza*. E ci sembra perciò che dalla bella scultura emani lieve e dolce tutta la poesia di una religione.

F. B. P.

# CRONACA ESTERA

## SVIZZERA

Un fenomeno nuovo si produce nel campo artistico svizzero. Gli artisti elvetici si potevano finora dividere in due categorie: gli emigrati all' estero, ispirati alle bellezze ed alle scuole estere e producenti all' estero; quelli residenti e producenti in patria, inferiori in numero ed in genere, di capacità.

Seguendo l' esempio dei poeti e musici, come Edouard Rod, A. Ribaux, G. Dorel, J. Dalcroze, i pittori e gli scultori svizzeri fondono ora le due classi e, producendo in Isvizzera, espongono e fanno apprezzare le loro opere all' estero o, producendo all' estero, si inspirano alla natura ed alla coltura svizzera e si affermano come svizzeri.

Il fatto costituisce uno dei migliori argomenti per quelli che credono in un' arte svizzera che faccia astrazione dal valore personale di un artista per rappresentare una vera e propria scuola: costoro furono solleticati nel loro orgoglio dalla constatazione recente dell' assenza dell' *Arte svizzera* all' Esposizione di Venezia. A me basti l' averlo rilevato.

È così che il pittore Alberto Gos fece recentemente apprezzare a Parigi le sue tele, che ritraggono la bellezza selvaggia delle valli svizzere e riuscì a far acquistare pel museo del Lussemburgo il suo Breithorn. Al Salone della Società Nazionale, a Parigi pure, la *Cena* di Burnand raccolse suffragi di ammirazione. Carlo Giron fu fortunato espositore di un ritratto di Ph. Monnier e di un paesaggio alpestre, Attilia Röderstein presentò due pregevoli teste femminili, mentre Ernesto Bieler sollevava discussioni e critiche col suo ritratto d' Edouard Rod « *en jaune d' oeufs* ».

Nel territorio della Confederazione, l' Esposizione di Neuchâtel e quella di Ginevra mantengono vivo l' affiatamento dei numerosi giovani artisti, e riconsacrano la celebrità dei rari vecchi. Tra questi, Alessandro Perrier espose all' Istituto di Ginevra una collezione di opere, quadri e frammenti di pittura murale, produzioni che rivestono uno spiccato carattere personale. Tra i primi, o meglio tra i dilettanti dell' arte, ai quali la posizione sociale contesta quasi sempre il diritto di imporsi all' ammirazione, il Dottor Paolo Maunoir, di Ginevra, morto testè, è degna di rilievo per numerosi disegni, abbozzi, schizzi, pieni d' originalità e destinati ad un postumo successo.

— Un' opera che non va passata sotto silenzio è l' esecuzione del *portail* della Cattedrale di Losanna.

Il meraviglioso lavoro che Montfaucon aveva terminato nel 1532 aveva pagato all' iconoclasta Riforma ed al tempo un largo tributo: il Gran Consiglio Vodese ne aveva, trent' anni fa, decisa la ricostruzione. Lo scultore Raffaele Lugeon, incaricato del lavoro, vi si dedicò, con intelletto d' amore, durante parecchi lustri e seppe interessarvi delle celebrità della Svizzera e dell' Italia.

L' opera, terminata in questi giorni, è di un superbo effetto. Le statue dei profeti, da Ezechiele a Malachia, si alternano coi santi del nuovo Testamento, ed in tutte è notevole la minuziosa cura della ricostruzione. La nicchia del mezzo, occupata prima della Riforma, dalla statua della Vergine, alla quale la Cattedrale di Losanna era dedicata, è provvisoriamente vuota, in attesa che il Lugeon vi collochi il monumento di sua concezione, rappresentante una donna che simboleggia il Vangelo. Questa soluzione è stata imposta al Consiglio di Stato dall' opposizione che i *mômiers* protestanti fecero al ricollocamento della statua della Vergine.

— Ad un altro valoroso cultore delle Arti belle, conosciuto e decorato dall' Italia, l' Architetto A. Naef, che lavora al ristauro del famoso castello di Chillon, devesi un superbo volume, arricchito da splendide incisioni, sulla *camera domini*: la camera del Duca di Savoia. La questione archeologica si allaccia all' esposizione storica e completa un notevolissimo progetto di restauro di quest' importantissima parte del maniero millenario.

— Se la manìa delle statue ai morti più o meno illustri non ha ancora invaso la Svizzera, le fontane monumentali, sormontate da allegoriche figure che, quasi sole, ornavano le vie e le piazze delle principali città, stanno cedendo il passo alla glorificazione di avvenimenti patriottici o di conquiste del progresso e della civiltà.

Il monumento dell'Unione Postale Universale sarà inaugurato a Berna nel prossimo settembre, col concorso dei rappresentanti di tutte le nazioni del mondo. L'opera dello scultore parigino St. Marceau, che destò l'unanime ammirazione per l'audacia della concezione, pare abbia corrisposto nell'esecuzione al pensiero dell'artista. Il piedestallo di granito rosa è già visibile sulla piazza dell'Unione Postale: le statue delle cinque donne rappresentanti il continente e l'enorme globo bronzeo sono fusi e collocati. Tra le figure allegoriche, che ho potuto ammirare è bellissima quella dell'Asia rappresentata da una giapponese.

L'idea dell'elevazione di questo monumento è stata feconda, poichè l'Unione Telegrafica Universale ha deliberato già di far sorgere essa pure, a Berna, un grandioso monumento, che dev'essere inaugurato nel 1915, e sta per bandire un concorso tra gli artisti.

— Il Consiglio Federale ha ripartito gli acquisti fatti dalla Commissione del lascito Gottfried Keller tra i diversi musei svizzeri.

Così Ginevra ha il *Casque d' l'Aigle* di Bocquet: Zurigo la *Cappella* di Corragioni e *la Petite Bergère* di Segantini, e la celebre *Sapho* di Gleyre andrà al museo di Losanna, che vedrà così aumentata la sua sala Gleyre di un'opera di grande valore.

E si tratta di quadri autentici . . . . I giornali italiani hanno riportata la notizia del processo che si svolse contro il pittore Rudischly di Basilea, accusato di aver dipinto cinque quadri alla maniera di Böcklin, di averli firmati colle iniziali del grande pittore e di averli venduti come veri.

Il dibattimento ha gettato una luce curiosa sui criteri che devono ispirare la ricerca della autenticità delle opere d'arte. Se falsificazione vi fu, bisognerà ammettere che fu così abile e perfetta da meritare quasi al falsario la gloria che è attribuita al maestro. I parenti di Böcklin il professor Gans di Basilea, altri critici e periti illustri, ritennero autentici alcuni quadri incriminati. Ma la luce completa non potè esser fatta: l'accusato fu condannato a quattro mesi di reclusione.

— Losanna prepara un'Esposizione permanente di pittura ed il 1. Agosto a Lion, capitale del Vallese, verrà aperta un'Esposizione di Belle Arti che si chiuderà a metà Settembre.

TEODORO VERCELLI

# CRONACA ITALIANA

*Scavi nella necropoli punica di S. Avendrace, a Cagliari.* — Nei mesi di Giugno e Luglio venne intrapreso dall'Ufficio per gli scavi della Sardegna, lo scavo della necropoli punica caralitana, nell'estremità settentrionale della collina di S. Avendrace. Fu scoperto un lembo di quell'estesa necropoli, appartenente ad una classe modesta della popolazione caralitana; come dimostra l'analogia del tipo delle tombe e delle suppellettili, pare certo che la necropoli appartenesse ad una classe sola di popolazione. È probabile che nella porzione più meridionale della costiera, come anche nella sommità, dove il terreno roccioso è più compatto, si avessero le tombe delle classi più ricche ed agiate: e come a Cartagine, le varie classi della popolazione avessero uno speciale riparto della vasta necropoli.

Le tombe sono in piccola parte a fossa, ma nella grande maggioranza a pozzo, scavato a varia profondità nel tufo tenero della collina. La profondità è varia da 1 metro a quasi 5 metri; non abbiamo mai le grandi profondità dei pozzi di Cartagine.

Il pozzo è rettangolare, e nella parete più stretta a monte è aperta la piccola porticina che

mette nella fossa o cameretta, più spesso per un solo deposito, talora invece, più largo, per due deposizioni. Il rito più comune è quello ad inumazione: si hanno però alcuni casi di cremazione, che appare tuttavia eccezionale. Il cadavere, o i cadaveri, giacchè spesso si trattò di successive deposizioni, era disposto coi piedi verso l' uscita della cella, chiusa da lastrone o da muro a secco. Qualche volta si ebbero le traccie del letticciuolo funebre, spesso invece di semplici stuoie, che erano, in complesso, il letto unico e semitico per eccellenza. Le celle avevano traccie di colorazione rossa: le porte generalmente erano sormontate da architrave ed in qualche caso da rudimentali cornici e gole, che costituivano semplici elementi architettonici. La suppellettile della necropoli, per quanto copiosa, ci confermò le conoscenze fornite da altri scavi delle necropoli sardopuniche.

Abbondava la ceramica locale, con anfore, enochoe, piatti di vario tipo e specie di quelli così detti « da pesce » ad incavo circolare al centro, balsamarii, e lucerne; non mancano i tipi arcaici, comparsi in Nora, ma più frequenti erano i tipi recenziori, fatti sotto l' influenza di gentili modelli greci e italioti. La ceramica d' importazione era in poca quantità, pochissima quella figurata. Pregiate alcune brocche con la bella ansa decorate da protome bacchica o silenica. Non prive di pregio erano le terrecotte figurate, di cui erano pregiate quelle a tipo silenico, che accrescono il numero degli esemplari forniti dalle varie necropoli di Sardegna. L' oreficeria era rappresentata da scarsi elementi di collane e di orecchini di tipo consueto, con croci ansate isiache e leggerissime perline: gli scarabei, di lavoro discreto, si connettono ai vari tipi frequenti in Sardegna, decorati da elementi egizii, ed assiri. In special modo abbondavano le conterie, le perline in pasta vitrea, gli amuleti in osso ed in pasta, con gli occhi d' Iside, i serpenti Urei, le statuette di Bes, ed il consueto arredo apotropaico della *toilette* punica. Il materiale epigrafico è molto scarso, appena due o tre vasi recano segni alfabetici, però due grosse anfore della tomba 91 davano il nome del proprietario e la invocazione della divinità tutrice del sepolcro. Secondo la interpretazione del chiar.mo prof. Guidi, si dovrebbe leggere: *Aris con la moglie ad Hawwat sua signora*. Si ha anche un bell' esempio di tavoletta inscritta, col nome del defunto. In genere si può trovare una singolare conferma ai dati scoperti nelle altre necropoli, sia di Sardegna che dell' Africa Punica, ma non mancano caratteri peculiari, determinati dalla località.

Sarà anche interessante notare come alcune tombe, intatte, scavate con grande cura a molta profondità, dettero scarso materiale, mentre altre, piccine, e specie quelle di fanciulli e di donne, si rinvennero più ricche di arredi e di ornamenti. Cosicchè appare che il pensiero dominante era quello di trovare un sicuro luogo di riposo per tutti i secoli venturi perciò si cercò di fare un pozzo profondo, lontano dai rumori della vita, e la suppellettile con gli amuleti aveva uno scopo religioso, ma non così importante quanto quello di assicurare al morto il suo ultimo rifugio. Il materiale della necropoli sarà quanto prima illustrato ed esposto al Museo, nelle collezioni puniche.

A. Taramelli

# NOTIZIE

— Tempo fa, lo Stato, non si sa bene per quat motivo e per quali influenze, concesse a privati licenza di scavare nella zona circostante a Pompei e a pochi metri dalla via delle tombe il sig. Item trovò in una villa romana una stanza completamente e meravigliosamente dipinta che fu forse un triclinio. Le figure numerose e bellissime sono fra le cose migliori che si conoscano e lo Stato da sè stesso se n' è privato.

Che almeno si ripari in tempo ad altri simili errori.

– A Leprignano ancora gli scavi recentemente iniziati hanno rivelata l' esistenza di una ricca necropoli contenente numerosa suppellettile che verrà raccolta e ordinata nel Museo di villa Giulia dal Direttore Oliva e dal Cav. Stefani.

— Nella stessa Roma le zone esplorate metodicamente forniscono ogni giorno cose nuove. L' arco di Costantino, le Terme di Caracalla, la Mèta sudante, il Settizonio, la via Trionfale,

il Tempio di Claudio e l'infinito numero di edifizi romani della Roma gloriosa saranno compresi nella zona della passeggiata archeologica sogno antico dell' on. Baccelli.

Sul Gianicolo intanto è stato scoperto un tempio dedicato alle divinità straniere e più specialmente a quelle egiziane, frigie e fenicie.

— E nella lontana Inghilterra si pensa di escavare la città romana di Veralamium il cui teatro fu in passato messo in luce e poi nuovamente abbandonato alla terra che lo invase e lo ricuoprì.

— A Venezia fu scoperto nella chiesa del Redentore un gruppo in bronzo raffigurante la Madonna col Bambino attribuita al Sansovino.

— La Galleria del Palazzo Corsini per l'opera solerte del direttore Prof. Federico Hermanin ha fatti in questi ultimi tempi vari acquisti importanti.

Ricordiamo i dipinti del monrealese Pietro Vonelli, dei napoletani Bernardo Cavallino e Giuseppe Bonito.

Si sono acquistate inoltre opere di Giacinto Diana, di Don Ciccio Solimene e un bel bozzetto del Sodoma proveniente dalla collezione Ricciarelli di Volterra.

— A Capo d' Istria, mercè l' inchiesta fatta energicamente dal " *Piccolo* ,, di Trieste è tornato un preziosissimo calice cinquecentesco rubato poco tempo fa dalla Cattedrale e passato nel negozio di un trafficante.

— La Giunta Comunale di Alba si è sbarazzata per 420 lire del magnifico parietale di noce scolpito, già esistente nel refettorio dell' ex Convento della Maddalena ma non è detto ancora che gli autori dell' atto patriottico non debbano pentirsene.

— A Treviso il nostro Luigi Coletti ha avuto la fortuna di scuoprire un altro affresco ignorato nel battistero di S. Giovanni e precisamente sulla parete di fronte alla porta laterale.

Si tratta di una lunetta dipinta con motivi ornamentali simili a quelli già scoperti nella medesima chiesa.

— A S. Angelo in Vado (Pesaro) la notte del 24, ladri audaci rubarono dalla chiesa di S. Maria dei Servi l' immagine della Madonna, opera in bronzo dorato del secolo XV: ma forse disturbati nella difficile impresa, i signori ladri visto impossibile ogni sforzo di trasportar molto lontana e al sicuro quest' opera d' arte che pesa quasi due quintali, l' abbandonarono in una casa di via Fiorenzuola e fuggirono . . . Forse fuggono sempre . . . !

— Altri ladri, quelli che rubarono la Madonna del Giambellino sono stati rinviati alla Corte d' Assise.

— A Venezia una Commissione composta del sen. Molmenti, dai comm. Dal Zotto e Codel, dall' ing. Ongaro dell' Ufficio Regionale e dal chimico prof. Bruni esaminò il basamento del monumento al Colleoni i marmi del quale si diceva che fossero stati opacati e alterati di tono mediante una sostanza grassa.

La Commissione dietro suggerimento del prof. Bruni propose varii tentativi e sopra tutto una lavatura con benzina, mostrandosi però molto scettica sui risultati.

Noi ricordiamo di aver sentito vantare da taluno degli egregi funzionari dell' Ufficio competente, il peregrino sistema di ungere col sego i marmi dei monumenti antichi per preservarli dall' azione corrosiva delle salate brezze marine. E il Colleoni avrebbe fatte le spese della utile invenzione.

— La Segreteria dell' Esposizione di Venezia ha pubblicato la seconda edizione di un opuscolo, il quale contiene tutte le notizie pratiche che occorrono al viaggiatore: — i prezzi dei biglietti speciali di andata e ritorno con libero ingresso all' Esposizione emessi per la circostanza da circa quattrocento stazioni — *le agevolezze di soggiorno negli alberghi* — le tariffe dei servizi pubblici — orari, informazioni topografiche, oltre ad una Guida della Mostra, con l' indicazione delle opere più importanti.

L' opuscolo si distribuisce *gratuitamente*. Basta farne richiesta all' Amministrazione della Esposizione (Giardini Pubblici).

— Quasi per compensarci dei danni prodotti dalla insipienza dei moderni, Venezia ha partorito dalle soffitte di S. Giuliano un tesoro ignorato di pitture veneziane preziose che spiegate

e ripulite furono esaminate e riconosciute autentiche con l'aiuto di vecchie guide e vecchi inventari. I quadri sono: Cristo che porta la Croce al Calvario, di Tintoretto, che misura m. 2,62 per 3,12; la Resurrezione di Cristo, di Palma il Giovane, di m. 1,10 per 3,66; Gesù Cristo mostrato al popolo da Pilato, di Palma il Giovane, di m. 2,97 per 3,20: quattro lavori del Corona che rappresentano: La deposizione della Croce; La flagellazione alla Colonna; L'incoronazione di spine e la Presentazione di Cristo a Caifas che misurano rispettivamente m. 3,04 per 2,46; 3,38 per 2,98; 3,16 per 3,43; e 2,50 per 3,11; L'orazione nell'orto e La lavanda dei piedi del Fiammengo che misurano m. 3,19 per 2,05 e 3,13 per 2,62 rispettivamente, e infine quello di Andrea Vicentino corrispondente al portale dell'organo e rappresentante San Teodoro e San Girolamo, nonchè due scene bibliche che sono di m. 3,12 per 4,60.

Inoltre si sono scoperti due cartoni per mosaici dell'Aliense (secolo XVI). Si credette di trovare fra le tele qualche opera di Antonello da Messina che sarebbe stata preziosa, dopo il recente terremoto, ma nulla di ciò fu rinvenuto.

# MOSTRE E CONCORSI

— A Londra nel Burlington House si è aperta l'VIII.ª esposizione delle antichità trovate nell'ultima campagna archeologica ad Abgdos nell'alto Egitto.

— A Rimini si è inaugurata una Esposizione di Belle Arti con qualche opera pregevole.

— A Parigi nel Salone d'Autunno la Sezione straniera è stata quest'anno offerta agli italiani.

— All'Accademia di Francia in Roma è stato giudicato il concorso al Premio Roma. Il gran premio è stato vinto da Armand Pierre Bodard, pittore.

— La R. Accademia di B. A. di Parma ha aperto un concorso nazionale per il premio d'architettura Rizzardi-Pollini.

— È aperto un concorso fra artisti italiani per i quattro gruppi in bronzo destinati al coronamento delle pile del ponte Vittorio Emanuele in Roma.

— All'Accademia di Brera in Milano il Consiglio Accademico ha assegnata la pensione « Francesco Hayez » al giovane pittore Silvio Santagostino di Mortara.

— Per il 1911 Roma, fra le tante, le troppe cose, prepara una Mostra retrospettiva il cui successo sarà molto problematico dopo i fatali precedenti di Orvieto, di Perugia, di Pistoia e di Siena, ma per quello che riguarda l'Urbe il sottocomitato ha avuta la ottima idea di raccogliere in Castel Sant'Angelo una mostra specialmente di Roma medievale che possa divenire poi un Museo permanente.

— A Buenos Aires il concorso mondiale per il monumento commemorativo dell'indipendenza argentina è stato vinto dall'architetto Moretti di Milano in unione allo scultore genovese Brizzolara.

— L'Esposizione di Venezia continua a trionfare con una media giornaliera di visitatori che non si allontana da 2000 e con maggiore intesità in certi altri giorni nei quali i *tourniquets* segnarono oltre 3200 visitatori.

# ARTICOLI E CONFERENZE

L'esposizione d'arte a Venezia è il tema di molti articoli dei nostri giornali. A « Marius Pictor » che è considerato giustamente come il vero trionfatore della mostra di quest'anno, Ugo Ojetti consacra nel *Corriere della Sera* dell'11 luglio un lungo articolo. L'ambiente in cui visse il De Maria, la sua amicizia con Angelo Conti e Gabriele d'Annunzio a Roma, le macabre visioni che diedero origine a « La peste di Roma » a « L'ospedale degli infetti » a « La luna sulle tavole d'una osteria » e poi i quadri di un semplice e sano realismo della seconda fase dell'opera di Marius sono ben delineati dall'Ojetti che attribuisce a questo pittore due sensi,

il senso del mistico e il senso della statica: la pittura e l'architettura per il De Maria coesistono nella stessa espressione d'arte.

— Enrico Thovez nella *Stampa* si occupa dell'arte straniera a Venezia ed esamina l'opera di tre maestri: Albert Besnard, Anders Zorn, Peter Kröyer.

Il Besnard, il Thovez lo considera come una « bellissima tempra pittorica a cui l'errore ideale del verismo inespressivo che ha imperato nella seconda metà del secolo scorso, ha tolto di innalzarsi fin dove avrebbe potuto ».

Lo Zorn che è ormai popolare a Venezia espone anche quest'anno i suoi nudi. Ma questi nudi, secondo il Thovez, sono ormai troppo convenzionali, non ci fanno sentire sotto la carne il sangue e le vene ed hanno quasi sempre lo stesso giuoco fisso di luce. Il Kröyer è un realista anch'esso, ma ha un disegno più serrato ed espressivo degli altri due.

— In un altro articolo de la *Stampa* il Thovez parlando ancora della pittura straniera ricorda nel padiglione del Belgio le opere di Jep Lempoels che nei suoi quadri come nel « L'amicizia », « Il destino e l'umanità », « Gli afflitti », « Il sofistico » ci presenta il trionfo del carattere e dell'espressione al disopra della tendenza puramente pittorica e sensuale, ciarlatanesca e virtuosa che avvelena nove decimi della pittura moderna ». Ed ora lasciando l'esposizione di Venezia, di cui si è parlato fin troppo, leggiamo il ritratto che di David Calandra ci fa Ugo Ojetti nel *Corriere della Sera* del 31 luglio. L'Ojetti ci mostra lo scultore e la sua opera quale fu fin da principio con il monumento al principe Amedeo e quale sarà con la statua di Giuseppe Zanardelli che verrà inaugurata a Brescia il 20 settembre di quest'anno e con il monumento di Umberto che per volere del Re sorgerà nella pineta di Villa Borghese verso porta Pinciana.

In questo il cavallo si innalzerà sul basamento di porfido violaceo poggiando ben forte le gambe: il Re con il pastrano abbottonato che ne modellerà il busto, in una mano le redini e l'altra poggiata sulla groppa del cavallo, con le piume dell'elmo mosse dal vento. Nei due bassorilievi sarà rappresentata nell'uno la lotta contro lo straniero, nell'altro la lotta contro il male: uno spigolo del basamento sarà tagliato a sostenere una figura allegorica di donna che si attaccherà al masso, quasi a difenderlo.

Noi ci auguriamo che sarà armonico nei suoi varî elementi e sia un altro trionfo per il Calandra.

Leonardo Bistolfi ci prepara pure delle nuove opere: in questi giorni si sta fondendo di lui la statua del Segantini e già il Bistolfi pensa ad un'alta e lusinghiera fatica che lo attende: il monumento a Giosuè Carducci.

* * *

Dei libri d'arte di questi ultimi giorni interessante quello di Polifilo: *Luca Beltrami acquafortista*. L'acquaforte ebbe anche in Italia con Tranquillo Cremona una scuola importante e dobbiamo augurarci che a questa forma d'arte ritornino i nostri artisti.

Per l'arte del passato è uscito un libro che è stato giustamente bene accolto dalla critica e dal pubblico: quello di Pompeo Molmenti su Giovanni Battista Tiepolo. Con piacere si legge nella *Nuova Antologia* del 1 Giugno il discorso che Adolfo Venturi tenne a Trento su Alessandro Vittoria per il III centenario dalla morte dell'artista. L'operosità del Vittoria, la sua arte virile che si esprime nel ritratto quasi da far fluire il sangue nelle carni scolpite come dice il Venturi, hanno fatto sì che la commemorazione del Vittoria è riuscita una festa dell'arte ed una vera affermazione d'italianità nelle terre irredente. Su Alessandro Vittoria è pure un bell'articolo di Arturo Pasdera, nelle *Pagine istriane*. L'autore dimostra che gli anni dell'arte vittoriesca non costituiscono proprio affatto l'età della transizione al barocco anzi la riprova del libero pensiero moderno il momento più solenne del senso della dignità dell'arte italiana. « Oggi - dice il Pasdera - si ricorda Alessandro Vittoria quasi soltanto come ritrattista e volentieri gli si concede la palma in questo campo. Molti sanno anche che era ottimo decoratore e che a lui appartiene il merito dell'architettura del palazzo Balbi sul Canal Grande del Palazzo Thiene a Vicenza, della Villa Pisani, della villa Barbaro, dell'Ateneo veneto ». E l'autore segue dicendo che se c'è vita d'arte piena di versatile attività, piena di agitazione geniale, senza tregua nè posa, fecondissima, essa è la vita di Alessandro Vittoria, scultore, architetto, pittore, l'anima di Venezia per ben quarant'anni dopo la morte del Sansovino. [C. C.]

# BIBLIOGRAFIE

Alfonso Rubbiani - *Per S. Giacomo in Bologna* - (Bologna, Pongetti, 1909).

Alfonso Rubbiani ama la sua Bologna come Elias Wilmanstadius amava la cattedrale della sua piccola città, cioè come una bella donna. Ma il Rubbiani da certi amori, ha saputo trarre la vita e frequenti narrazioni piacevoli alla lettura benchè storicamente severe.

Così uno di questi amori lo colse nella giovinezza dell' anima sua che fiorisce tuttora, per la bella misteriosa chiesa di S. Giacomo che egli studiò, esaminò ed ammirò lungamente come un poeta solitario.

Oggi però che l' Ufficio Regionale e il Demanio hanno mostrato di volersi occupare seriamente di questo restauro, il Rubbiani pubblica la sua piccola monografia, piccola ma compiuta e fornisce agli uomini (non sempre e tutti ugualmente colti) che dovranno maturare le pratiche e condurre il restauro, poche ma sicure norme facenti capo a documenti e ad antichi disegni che guideranno con sicurezza un coscienzioso lavoro.

Se tutti i monumenti belli e dimenticati in Italia avessero un angelo custode come il Rubbiani le cose anderebbero meglio per l' arte.

Conferenze di Storia dell' Arte *con prefazione del Prof. Mariano Vittori* (Senigaglia, tip. Puccini).

L' anno scorso il Prof. Vittori del Liceo di Ancona ebbe una idea buona: Dopo aver tenuto un corso di Storia dell' Arte agli allievi del 2.° e 3.° anno di Liceo dette a quattro dei migliori quattro temi diversi da studiare e svolgere poi pubblicamente in una conferenza.

I temi furono latissimi e impersonati in quattro grandi: Bramante, Michelangelo, Raffaello, Tiziano.

Dei quattro giovani studenti chiamati al cimento non esitiamo a dichiarare che A. Cagli il quale aprì la serie delle conferenze parlando del Bramante e F. Sapori che la chiuse parlando del Tiziano ci sembrano i meglio preparati. Specialmente l' ultimo cui era toccata tanta fortuna di tema ha un' anima sensibilissima che vibra fortemente, improvvisamente, liberamente e si manifesta con un periodo semplice ed efficace, puro e preciso.

Con questo non nego mende al Sapori come non nego meriti al Duranti che trattò di Michelangelo e al Galli che dovè misurarsi con un gigante: con Raffaello.

Forse troppo alti cieli per deboli giovani alucce di critici e di poeti; ma il Prof. Vittori ha vinto con i suoi scolari una prova che vorremmo ritentata ovunque.

In questo risorgimento del gusto e della cultura artistica noi dobbiamo chiedere ai giovani le vergini impressioni, l' esaltazione spontanea e schietta dell' anima loro prima che la formula, l' opportunità o il giornalismo mestierante ne abbiano offuscata la bellezza.

G. A. Borgese - *La nuova Germania* - (Torino, Bocca 1909).

Del giovane e ardente scrittore siciliano ora si discute fino all' eccesso la critica all' opera letteraria di G. D'Annunzio e si è già dimenticata la recente critica alla vita della vicina Germania.

Il Borgese, spirito acuto di osservatore solitario ha vissuto lungamente in Germania e non si è germanizzato.

Tutt' altro. Anzi si è proposto di commentare la favola della sapienza germanica, della potenza germanica, della serietà germanica, di spogliarla di tutte le menzogne, di tutte le dorature false e di tutte le frasche e i fiori finti e di ripresentarla così nuda e magra agli italiani intontiti e anche impauriti.

Egli dopo varî anni di studio e dopo aver ficcato il naso dappertutto, ha potuto concludere che i tedeschi non sono meglio di noi, e anzi in certe cose sono peggio di noi.

Lasciamo da parte le questioni di morale pubblica e privata, gli intrighi di politica le debolezze dell' esercito e della magistratura e guardiamo soltanto all' arte.

Primo fattore del movimento artistico è la lotta tra la vecchia Baviera umiliata e la nuova Prussia trionfante, tra Monaco e Berlino. E in derivazione da questo conflitto una infinità di

fatti minori che tendono a falsificare la fisionomia dell' arte tedesca trasportandola per forza dall' antica e naturale sua sede bavarese alla capitale grassa e gaudente che sfrutta e non produce.

I monumenti di Berlino sono brutti, brutte le statue anche quelle regalate da Guglielmo II il quale vuol essere non soltanto imperatore e re ma anche artista e il principe degli artisti.

Certe esposizioni si fanno per lui, per il suo gusto e sotto il suo comando e certi artisti si affannano a fabbricare un Goethe per Roma, un Statholder per Londra e via dicendo, senza preoccuparsi troppo della beltà o della goffaggine del loro lavoro. Forse più delle sensazioni piacevoli dell' arte il popolo tedesco sente quelle che i panini imburrati suggeriscono al palato.

Nonostante ciò, la nuova Germania come la vecchia crea le divinità della musica e se Wagner è compreso più di Raffaello, Beethoven, Bach, Mozart, Mendelson, Ioachim, sono compresi meglio ancora di Tiziano.

Un solo artista non musicista pare aver avuta la potenza di scuotere i tedeschi: Michelangelo o meglio l' arte classica e quella del nostro rinascimento maturo e forte.

La Germania ha per l' arte classica un vero culto e il Kaiser Friedrich Museum che profonde tesori per arricchirsi è forse uno dei luoghi più propizi per lo studio della storia dell' arte. Ma non bisogna badare alle attribuzioni arbitrarie, alla sconfinata raccolta come di un campionario, alla ruvida disposizione fatta quasi a casaccio.

Berlino che era una caserma quando Monaco era una metropoli è oggi un grande centro di studi artistici ed ha un grande mercato mentre Monaco diventa sempre più una grande birreria pigra e fumosa.

Ma Böcklin e Lenbach al pari di Wagner stanno sempre su gli altari dei loro tempî e Stuck come Strauss sono portati in trionfo per le vie mentre alcuni e non pochi si danno a vituperarli di continuo.

Tale è la grande contradizione umana e quindi anche tedesca. Ma per la Germania il Borgese freddo e spietato anatomico dice di peggio: che la gloria wagneriana e lenbachiana di Monaco commuove il berlinese assai meno di quella intangibile supremazia birresca che Roon e Bismarck non seppero togliere al sud e mi sembra che frustando e ridendo non si possa meglio dire la verità su questa Germania che i nostri professori di liceo vogliono far passare a tutti i costi per il paese dove si trova la sorgente di tutte le virtù e della perfetta sapienza.

La lettura di questo libro scritto maestrevolmente e con frase brillante può fare a noi italiani molto bene e può insegnare all' Italia la virtù . . . . della superbia.

P. Andrea Corna - *Storia ed Arte in S. Maria di Campagna* - (Piacenza) - (Bergamo, Istit. It. d' arti grafiche, 1908).

L' autore è un padre che onora il monastero annesso a questa chiesa gloriosa nella storia religiosa, come in quella civile, come in quella artistica.

Da S. Maria in Campagna partì infatti la prima voce di Papa Urbano II incitante alle crociate e in essa risuonò per la prima volta un canto nuovo della liturgia cristiana.

Il Mantegna, il Pordenone, il Tintoretto, il Procaccino, il Parmigianino, il Guercino, il Lanfranco, il Bibiena dettero l' opera loro migliore alla esaltazione di una fede alla quale l' architetto Alessio Tramello aveva cercato di innalzare la casa più bella.

L' A. ugualmente pervaso da questo triplice fuoco si è sottoposto ad un lavoro minuzioso e paziente che ha condensato poi nelle 300 pagine della sua monografia illustrata riccamente e opportunamente.

L' un fuoco però non ha divorato l' altro e tanto nell' esame stilistico delle opere d' arte quanto nella critica storica si è saputo contenere nel campo della serena probabilità.

[F. B. P.]

Cesare Bellocci - *Amministratore-Responsabile.* — Proprietà artistica e letteraria riservata.

STAB. TIPOGRAFICO DITTA L. LAZZERI - SIENA.

Melozzo da Forlì - *Federico da Montefeltro*

Fot. Anderson

VITA D'ARTE
RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA
D'ARTE ANTICA E MODERNA

ANNO 2. - VOL. IV. SETTEMBRE 1909 - N. 21

# NUOVI QUADRI NELLA GALLERIA BARBERINI

Le gallerie italiane si stanno, da un po' di tempo, rinnovando con grande serietà. Mentre le collezioni pubbliche si trasformano e si arricchiscono in grazia ai fondi piuttosto considerevoli messi a loro disposizione, e mentre il Vaticano ha riordinato la sua grande galleria, degna di far riscontro al famosissimo Museo di scultura, anche la piccola e modesta galleria Barberini segue il nobile esempio e rivela agli amatori e agli studiosi una bella serie di tesori troppo lungamente rimasti nascosti e inaccessibili negli appartamenti privati del fortunato e geloso proprietario. Così, accanto alle povere opere delle quali vanamente si vantava la storica galleria, accanto alla così detta *Beatrice Cenci* di Guido Reni, e alla sedicente *Fornarina* di Raffaello, si mostrano ora opere veramente degne di studio e di ammirazione.

Tra queste è anzitutto un grande quadro di Melozzo da Forlì, che rappresenta Federico da Montefeltro col figliuolo Guidobaldo.

È questo uno dei ritratti più interessanti di Melozzo da Forlì, e di tutta la pittura del Rinascimento italiano.

Il Duca di Urbino, le cui fattezze ci erano state tramandate da Piero dei Franceschi nel suo mirabile quadretto della Galleria degli Uffizi e nella gran sala della Galleria di Brera appare quì in tutta intera la sua personalità.

Egli è rappresentato seduto su di un' alta poltrona, davanti ad un piccolo scaffaletto, tutto decorato di intagli gotici, che gli serve anche da leggìo. Ha indosso una grave armatura di acciaio, ed ha gettato sulle spalle un largo mantello rosso, foderato di ermellino. Ai suoi piedi posa l' elmo tutto chiuso, con la visiera calata, e sul piccolo scaffale è il berretto ducale, tutto ornato di gemme e di perle.

IUSTUS VAN GHENT - *Mosè* Fot. Anderson

Il figliuolo, il piccolo Guidobaldo, è in piedi accanto al padre, tenendo in mano lo scettro che gli era destinato, e appare nel suo ricco costume di corte, damascato e ornato di perle.

È questo un quadro magnifico di vita passata, un richiamo suggestivo del più bel Rinascimento italiano. Il Duca Federico appare nell' intimità della sua dimora, così come la storia ce lo ha tramandato: uomo di governo e guerriero, principe magnifico ed umanista.

L' opera di Melozzo assume quì veramente un carattere umano e perciò immortale, egli è riuscito a fissare in questa tavola come

in nessun altro dei suoi quadri, l'anima più intima di una persona, il secreto più nascosto del suo spirito.

Tutto il carattere del magnifico signore che nel ducato perduto sui monti rievocava la grazia splendida della corte fiorentina di Lorenzo dei Medici, appare vivo e possente, materiato di vita nel bellissimo ritratto.

Tutta la figura è robustamente composta, disegnata con forza viva di energia nello sguardo assorto, nella fronte pensosa, nelle labbra serrate, nelle mani pallide e forti, pure un non so che di gentilezza e di bontà spira da questa maschia figura, specialmente per il colorito pallido del quadro, per i suoi toni leggeri, smorzati accordati in una sinfonia delicatissima.

Il figliuolo, il giovane Guidobaldo che dopo non molti anni doveva succeder al padre ed inaugurare un regno infelice ed agitato, appare già in questo ritratto malaticcio e stanco, pallido ed esangue come un vecchio, senza nessun lampo di giovinezza nello sguardo apatico, nel colorito bianchiccio nel corpo che pur sotto le pesanti vesti di gala si indovina indolente e gonfio, già afflitto da quella podagra che doveva turbargli l'esistenza.

Fot. Anderson

IUSTUS VAN GHENT - *S. Ambrogio*

Intorno a questo mirabile ritratto, opera veramente unica nella storia del Rinascimento italiano, stanno quattordici pannelli che ne completano idealmente la figura, che la richiamano nel maggior fulgor della sua gloria, che la disegnano in tutta la sua miglior luce: sono i pannelli coi ritratti ideali di poeti e filosofi che decoravano la splendida biblioteca del palazzo Ducale di Urbino.

Fot. Anderson

GIOVANNI SANTI - *Alberto Magno*

Originariamente questi ritratti erano ventotto, ma nella divisione dell' eredità della famiglia ducale, metà andarono al ramo Colonna di Barberini e metà al ramo Sciarra Colonna. Quelli degli Sciarra seguirono le vicende delle altre opere d'arte di questa famiglia ed emigrarono a Parigi, gli altri rimasero nella famiglia Barberini che gelosamente li custodì, nascosti agli occhi di tutti.

Questi quattordici pannelli — quelli del Louvre sono attribuiti genericamente a scuola italiana del XV secolo — sono nella galleria Barberini, assegnati a Iustus van Ghent e a Giovanni Santi. Cinque sono assegnati al primo e nove al secondo.

I pochi studiosi che li avevano veduti, anche per le condizioni poco felici nelle quali i quadri erano conservati negli appartamenti privati, hanno proposto attribuzioni assai diverse, così mentre il Crowe ed il Cavalcaselle li avevano attribuiti tutti a Girolamo

GIOVANNI SANTI - *Ippocrate*

Fot. Anderson

GIOVANNI SANTI - *Scoto*

Fot. Anderson

della Genga, il Morelli li attribuì a Iustus van Ghent, e il Milanesi li assegnò a Melozzo.

Ora, assai più felicemente esposti, è molto più facile studiarli e interrogarli con speranza di fortuna. Così, fin da un primo esame si riconosce subito un'assai notevole differenza di fattura tra un gruppo e l'altro: l'uno deve certo appartenere ad un maestro del Nord, più duro e più analitico nel disegno e nella forma, più sobrio nel colore, l'altro rivela un maestro italiano sotto l'influsso della scuola nordica e più specialmente di Iustus van Ghent.

Fot. Anderson

Melozzo da Forlì - *Bartolomeo Sentinati*

Così mentre il primo gruppo è universalmente assegnato a Iustus van Ghent, il secondo con molta verosimiglianza va attribuito a Giovanni Santi.

Questo strano maestro che è più noto forse per la gloria del figlio che per la sua propria, è ancora troppo poco conosciuto, e merita di venir fuori dall'ombra nella quale è condannato, in tutta la sua

grandezza. I pannelli della Galleria Barberini aggiungono una bella fronda di alloro alla sua corona.

I pannelli attribuiti a Iustus van Ghent sono quelli rappresentanti Mosè. Omero. Salomone. S. Gregorio Magno e Sant'Ambrogio.

Melozzo da Forlì - *Boezio* Fot. Anderson

i quali tutti hanno affinità grandissime con la *Cena* che il maestro fiammingo aveva dipinto per il palazzo ducale di Urbino e che ora è nella galleria della storica città.

La robustezza espressiva, direi quasi dura, delle figure disegnate sicuramente, a tratti incisivi, un po' schematici talvolta, sobrie di colore, richiamano ad alta voce il maestro settentrionale.

Degli altri pannelli quelli rappresentanti Ippocrate, Euclide, Cicerone, Alberto Magno, lo Scoto, il Petrarca e Pio II, appaiono opera di un artista meno robusto, meno energico, meno sentito, ma anche meno duro di disegno e più vivace di colore, un maestro in gran parte dominato dall' arte del nord, ma che non aveva del tutto dimenticato la sua natura italiana, e che si può facilmente identificare in Giovanni Santi.

Due altri pannelli tuttavia ci lasciano un po' dubitosi nell' attribuzione, essi rivelano un' affinità così stretta con Melozzo da Forlì che i rapporti antecedenti tra questi e Giovanni Santi non bastano a giustificare; sono i pannelli rappresentanti Boezio e Bartolomeo Sentinate, i quali possono, con molta probabilità venire attribuiti a Melozzo stesso, piuttosto che al suo imitatore Giovanni Santi.

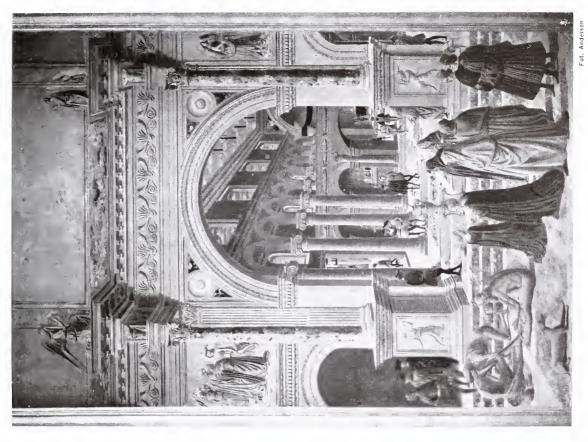
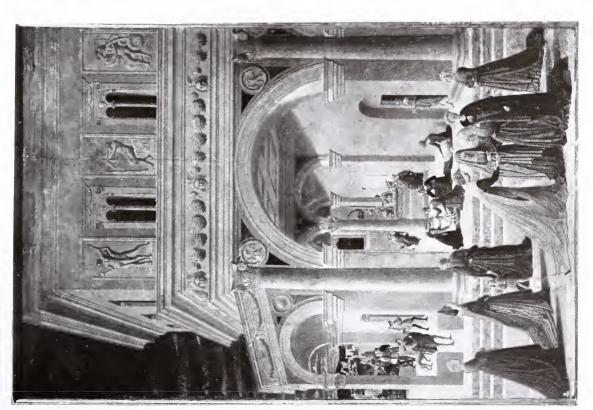
Due altri quadri intanto richiamano ancora la corte splendida dei Montefeltro e Urbino, da dove provengono insieme con gli altri, e quel gruppo artistico che si affermò tanto solennemente e tanto originalmente nel lontano ducato. Sono due quadri, attribuiti ora, con ragione, a Fra Carnevale, i quali rappresentano due scene sacre, la *Nascita della Madonna* e la *Presentazione al Tempio.*

I due soggetti sacri sono veramente un pretesto per l' artista, il quale più che altro ha cercato di dipingere due meravigliosi studi di architettura e di prospettiva. Le scene sacre sono confinate in seconda linea, senza alcuna importanza, e se non fossero alcune figurazioni religiose dipinte a monocromato nell' alto della costruzione, come un' Annunciazione, e una scena di dubbia interpretazione nella quale appaiono alcuni angeli, non si potrebbero supporre rappresentazioni sacre, ma piuttosto quadri di costume e di rievocazione dell' antichità, la quale appare in tutta la sua bellezza nella splendida architettura e in taluni bassorilievi che la decorano.

Questi due quadri erano attribuiti anticamente al Botticelli col quale veramente non hanno alcuna affinità: il Crowe e il Cavalcaselle li assegnarono con minore verosimiglianza a Marco Zoppo,

Fra Carnevale da Urbino - *La Visitazione*

Fot. Anderson

Fra Carnevale da Urbino - *La Presentazione della Vergine*

e lo Schmarsow, a causa appunto del grande studio della prospettiva e dell'architettura, li suppose opera di un architetto, il Laurana.

L'attribuzione a Fra Carnevale è stata suggerita recentemente dal Venturi, e veramente essa sembra assai giusta e verosimile.

A questo strano maestro, tanta opera del quale rimane ancora nascosta in una collaborazione con artisti maggiori, vanno bene assegnati questi due quadri, nei quali trionfa quell'architettura che sembra sia stato il primo ed unico pensiero dell' artista. Uno di questi quadri, del resto, è forse quello che già ricordarono il Lazzari e il Lanzi, come opera di Fra Carnevale in Urbino, confermando in tal modo l' attribuzione recente.

Così nella storica galleria Barberini si rievoca ora una pagina tra le più brillanti del Rinascimento italiano, e l' imagine della corte di Federico di Urbino e della sua biblioteca si confondono in questa cornice d' arte.

Iustus van Ghent, Melozzo, Giovanni Santi e Fra Carnevale, richiamano la più fulgida gloria della corte di Federico da Montefeltro, e nell' opera pittorica loro si raccoglie ora la luce di bellezza e di cultura che irraggiò un tempo lontano dalla splendida corte.

Art. Jahn Rusconi

Con permesso dell'Ed. Sagot

G. Leheutre - *L'avant port de la Rochelle*

# GUSTAVE LEHEUTRE

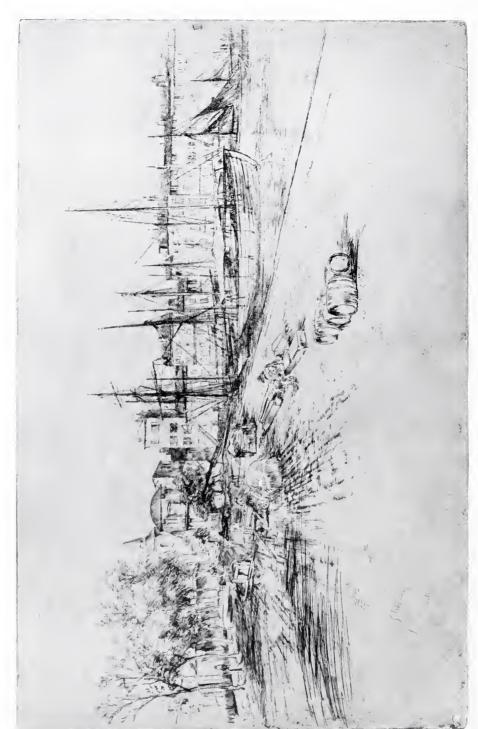
Osservando, per la prima volta, le incisioni di Gustave Leheutre si rimane perplessi: una diffidenza, timorosa, ci vieta un giudizio, profondamente sentito, vissuto, sull'opera di questo artista.

Diffidenza e timore che nascono dal fascino immediato, di una tecnica sicura e delicata, semplice e compiuta e la ricerca ansiosa dell'intima essenza spirituale di cui essa, certamente, vive, ma che non si palesa e si offre oltre la fragrante semplicità di questi fogli.

Vecchie, cadenti case medioevali, piccoli e queti porti, rive, conche di fiumi, vedute di vetuste città di provincia sono i soggetti preferiti delle sue punte secche e delle sue acqueforti.

Raramente la figura umana anima i suoi paesaggi, ma quando vi è, pur non svelando la sua vita interiore, non è piegata ad un facile ed inutile ufficio decorativo, ma si partecipa della vibrante vitalità dell'opera. Il, non subitaneo, ripercuotersi in noi di questa vibrazione, di questo *efflatus* di cui, con tormento, sentiamo di misurarne i palpiti celati senza poterne rapire il tremito divino, per fecondare, creare un'idea nostra precisa, veramente critica, poetica, questo stato di quasi incosciente sfiducia ci renderebbe ostili o indifferenti se le incisioni di Gustave Leheutre non reggessero ad un'amorosa, sincera osservazione.

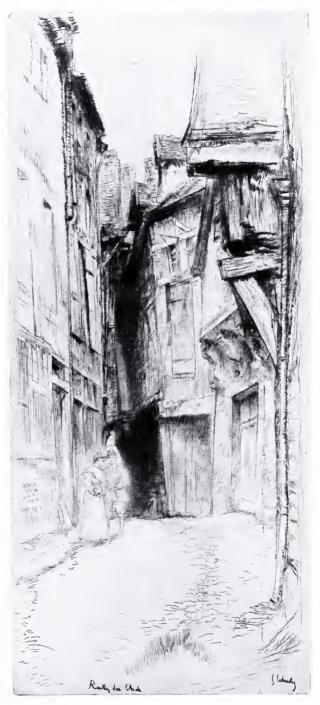
Interrogando, adunque, queste stampe, tormentandole, incidendole, mentalmente, proviamo e sentiamo la loro resistenza.

Un suo segno nervoso, delicato, essenziale ci apre un porto, slancia una

G. Leheutre - *Le Bassin neuf à la Rochelle*

Con permesso dell'Ed. Sagot

strada, incurva una riva, racchiude una conca: vibra una linea, s'infosca, s'allarga ed ecco il miracolo luminoso, la luce delle sue luminosissime acqueforti, delle sue punte secche, ecco crearsi, gioco magnifico di riflessi, l'ombra e la penombra, significarsi il colore. E dentro questa realtà, che non è più realtà, nel senso immediato e volgare, ma la più pura e semplice idealizzazione della natura, oltre i confini del vero, sentiamo respirare, calma e serena, la divina fanciulla, la Grazia il cui sorriso è, spesso, velato, appena, da un'indicibile ombra di tristezza.

Se vorremmo proiettare l'impressione che in noi destano questi puri, lucidi fogli, nel campo letterario, dovremmo chiamare il Leheutre, un elegiaco.

Ne - *L'Avant port de la Rochelle* - ne - *Le bassin neuf à la Rochelle* -, deliziose, luminosissime, abbaglianti incisioni, e ne la *Ruelle des chats à Troyes*, questa tortuosa viuzza ove ombre e penombre si alternano in una pace claustrale, in cui vagola spersa l'anima misteriosa e grave d'un altro tempo e dove una donnetta ed un giovane parlano, in raccolto colloquio,

Con permesso dell'Ed. Sagot

G. Leheutre - *La ruelle des chats à Troyes*

sembrano comunicarsi un segreto, forse, l'eterna favola, l'amore, noi ritro-

Con permesso dell'Ed. Sagot

G. Leheutre - *La Rosace de St. Pierre à Troyes*

viamo il temperamento di Gustave Leheutre ed il suo *carattere*, la bella libertà dell' artista.

***

Gustave Leheutre è un mirabile maestro dell' incisione, arte nostra, italica che dal niellatore Maso Finiguerra, meravigliosamente, fu trattata dai massimi artefici della Rinascita fino a Salvator Rosa.

Il Leheutre non teme confronti con i più eccellenti incisori della sua patria, le opere dei quali, esclusi i troppi e mestieranti copisti anteriori alla Rivoluzione, ci offrono, in grado minore, certo, di carte italiane e tedesche, di quelle carte che fatte « su le stampe di rame col torculo » il buon Vasari, con cara soddisfazione, vedeva sparse per tutta Italia, la gioia di quest' arte eletta.

Iniziata la sua vita d' artista sotto Gervex, Humbert perfezionatosi presso il Carrière, Gustave Leheutre, abbandonando quasi del tutto la pittura, si dà giovanissimo, istintivamente all' incisione. Completa e rafforza ed affina la natural disposizione a quest' arte signorile ed acuta ricercando e studiando gli antichi e moderni incisori, il Rembrant, il Goy, il Degas, il Carrière.

L' esposizione delle vedute veneziane del Whistler, presso il Petit, l' affascina, ma non ne soverchia la già netta e nutrita personalità che « ricorre più tosto alla natura che ai maestri che da quella hanno imparato » seguendo l' ammonimento di Leonardo. Da Rembrant, che amava riprodurre le sue opere sul rame, e dagli incisori del paesaggio olandese apprende l' arte di semplificare, il gusto di vivificare il più umile, freddo, indifferente soggetto. La tecnica è in lui rapido, saldo, abilissimo disegnatore, del tutto propria, direi quasi, nativa ; nè prende consigli da altri, il capriccio lo conduce a trovarsi sempre nuovo alla fatica. Secondo che gli garba usa l' acquaforte o la punta secca, l' impazienza di veder l' opera finita gli fa spesso preferire la seconda. Potenza e libertà, non consuete, di artefice che non si preoccupa della tecnica ; la sua mano vigile e pronta può comunicare sicuramente e definitivamente alla punta che incide il metallo tutta la piena ebbrezza della creazione.

Le stampe del Leheutre non rivelano nè l' incertezza, nè il tormento della lotta se mai, la visione dell' artista, purificatasi al fuoco interiore, abbia dovuto combattere per signoreggiare la materia. Abbiamo, quindi, un' opera di forte spontaneità e di sicurezza delicata, in cui una mirabile economia di mezzi vince le più aspre difficoltà. Non è la magra, arida semplicità del disegnatore, ma sì la semplicità vergine che materia l' opera inconsciamente dell' essenza delle cose appena nate.

Gustave Leheutre possiede l' intima verginità e della sua arte conosce il compito squisitamente discreto : semplificare, rendersi pura la visione, in modo da fermarla con il bianco, il nero, il grigio, semplificare, raffinare anche i dettagli più nascosti che pur contribuiscono alla compiuta armonia dell' opera. Certe

Con permesso dell'Ed. Sagot

G. LEHEUTRE - *Rue Corne de Cerf à Troyes*

singolarità del suo processo artistico ci mostrano l' ansia laboriosa e dolorosa dell' artefice di condurre l' incisione fino alla preziosità, preziosità resa deliziosa dalla sicurezza con cui il ritmo è vigilato e condotto nelle sue acqueforti e nelle sue punte secche, perchè in esse e da esse si diffonda ed effonda la luce.

L' effetto luminoso gli è caro sopratutto: la sua punta che sfiora, più che incida il metallo risponde al desiderio superbo di far sempre cosa che si allontani dalla volgarità e sia improntata di una severa purezza.

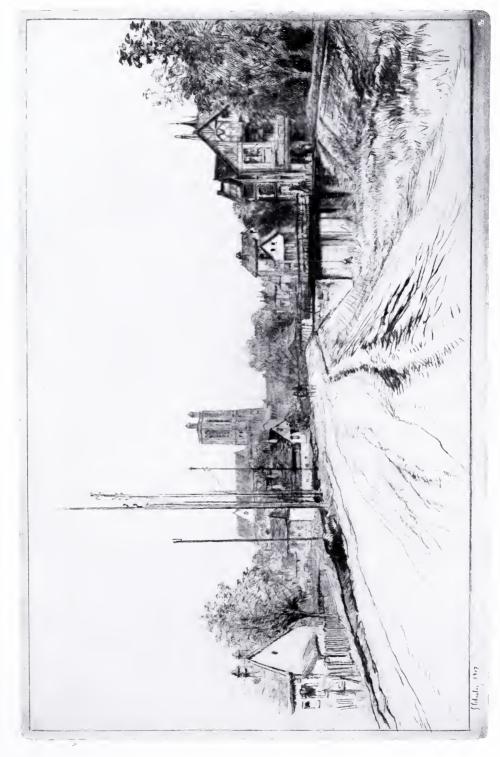
***

Gustave Leheutre va in cerca di soggetti, a capriccio, ovunque. Predilige le vie tortuose e misteriose della vetusta città di Troyes, ov' egli nacque nel 1861, le rive della Marne a Lagny od a Gournay, Venezia, Parigi.

Disegna all' aperto sul rame, non ritocca quasi mai le lastre anzi, spesso, le distrugge, dopo un esiguo numero di prove che vuol riprodotte su carta lavorata a mano o su finissima carta giapponese.

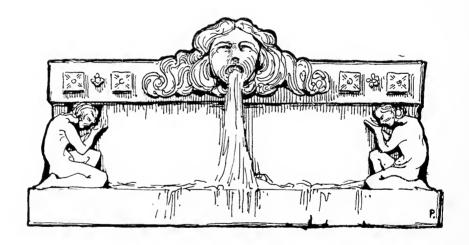
Uno, due, cinque, venti esemplari quaranta o cinquanta al più per le grandi stampe. Limitando così le riproduzioni dai suoi rami dona all' opera d' arte un seducente profumo aristocratico: la rarità.

G. Leheutre - *L'Escluse du Nouveau Canal à Troyes*

Con permesso dell'Ed. Sagot

Con « *Les Danseuses à la barre* », « *Le Duo* », lasciò sperare che egli volesse svolgere le pieghe più complesse ed occulte dell' animo umano, esprimere la vita tumultuosa, corrosiva delle nuove metropoli.

Molto dobbiamo attendere da un artista così deliziosamente originale, ma, forse, il suo temperamento delicato, sereno, elegiaco rifugge dalla vorticosa e nervosa eccitazione della nostra vita moderna.

Ed a coloro dolenti, che la volontà e la probità dell' artista limiti, con la scarsa tiratura, la diffusione di un' opera di bellezza, fra le molte ragioni d' indole tecnica ed estetica, vorremmo, con il sorridente disprezzo, di Messer Federico Fregoso, offrire per le loro melanconie umanitarie, queste parole: « Piacemi molto fuggir la moltitudine della plebe, o almeno lasciarsi veder rarissime volte, perchè non è al mondo cosa tanto eccellente della quale l' ignoranti non si saziino e non tengan poco conto vedendola spesso ».

ALESSANDRO BENEDETTI

# La piazza dei Cavalieri in Pisa

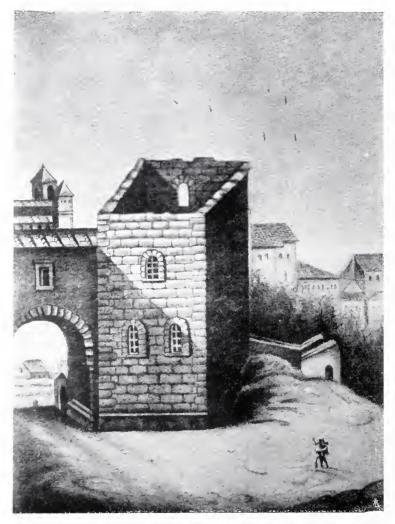
Ognuna delle nostre città medioevali ha saputo creare nelle proprie piazze una bellezza nova: e Pisa n' ha più d' una. Ciascuno conosce ed ama « il prato silenzioso » dove Pisa marinara « seppe adunare in quattro segni eterni una infinita eloquenza » [1]. Ma oltre la nostra maggior piazza, ne abbiamo un' altra donataci alcuni secoli più tardi, sotto i Medici. Essa non deriva la sua bellezza dall' eccellenza dell' opere che la compongono, ma dall' espressione la più intima di tutta la sua queta anima toscana, dalla carezza dolce che dalla sua curva si spiega. Vi sono, è vero, grandi palazzi che hanno il volto ogni giorno imbellettato a festa con dei freschi corrosi a gran colori gialli e rossicci, o con graffiti troppo sfacciatamente restaurati, - vi è, è vero, una grande chiesa che si voleva far risalire a Michelangiolo e che poco tempo fa è servita ad indecente spettacolo di vanità tra canti ed applausi, - vi è un gran monumento d' uno de' tanti *Magni Etruriae Duces* che nelle colorazioni calde del suo marmo sta ogni giorno a sorvegliare il concorso della folla alla fonte che gli sta a' piedi, simbolo del perenne governo patriarcale di queste genti, - e vi è anche la memoria truce e spaventosa del Conte della Gherardesca con la sua disperata Torre della Fame, - ma non è in queste cose nè in queste memorie che sta la bellezza intima della Piazza delle Sette Vie.

Ed in che è allora?

Risponderò con la miss V. Bell di A. France, quando vuol spiegare la malinconia fine, la tristezza deliziosa delle colline che attorniano Firenze: « Je ne puis pas dire, je ne sais pas dire . . », quella miss Bell che sul Colle di S. Miniato si sentiva « à demi vivante et à demi morte, dans un état très noble, très triste et très doux ».

---

[1] Queste belle parole sono in una lettera inedita di Gabriele D' Annunzio.

È forse nell'aria tenuemente azzurra, nell' unione quasi domestica di quelle cose, nella mancanza d'ogni vestigia moderna e deformatrice, è forse massimamente in quella curva che dolcemente forza ogni muro ed ogni cosa e che carezzevolmente avvolge il nostro spirito (poichè quì manca quasi ognuno di quegli

PISA - *La torre della fame nel 1288*

angoli retti delle piazze moderne che son forse ancor più orribili dei rettifili americaneggianti), certo è nel sogno che da tutta questa melodiosa armonia nasce e che nessuna cosa estranea interrompe e viola, che sta il fascino di questa nostra piazza.

Per questo noi dobbiamo salvarla da una minaccia recente.

Anche a Pisa presto avremo il Tram elettrico. Io non ne conosco il progetto

dettagliato: ma anche se il progetto d'oggi lo facesse forse scartare da questa piazza, è probabile ch'esso più tardi vi trovi le sue rotaje ferree ed i suoi fili aerei e vi corra allegro e veloce svegliando e fugando ogni sogno ed ogni antica memoria col suo scampanellìo vivace e secco. Ed io chiedo che la Piazza dei Cavalieri sia dichiarata ufficialmente un monumento di bellezza, sì che nessuno sconcio moderno abbia a deturparla.

E come per la Piazza dei Cavalieri, così per altre piazze e per altre vie. Immaginate voi quei carrozzoni decorati con brutte *réclames* correre attraverso lo snodarsi di quella lunga e deliziosa via di Santa Maria? o su per i Lungarni cittadini tra gli scintillii dei tramonti, o risalir su il fiume sotto quel magnifico viale d'olmi che si fa tutto bianco in queste meravigliose notti lunari? (1)

RAFFAELLO GIOLLI

(1) Io avevo scritto questa pagina, pensando solo a salvare la piazza dei Cavalieri: se scrivendo in quest'ultima riga un accenno ai Lungarni, veramente pensavo che alcuno volesse rovinarli. E pur troppo invece le lunghe aste di sostegno dovranno turbare anche tutti i nostri lungarni: io spero tuttavia che una energica azione di protesta sarà iniziata dalla locale *Associazione per l'Arte* e che un grande plebiscito intellettuale proclami altamente l'inviolabilità di queste vie. Perderemo come a Venezia, come a Lucca? Io spero di no, poichè questa è causa ancora più vera e più viva di quelle due: io spero di no perchè se noi sempre e sempre perdessimo per nostra colpa e fiacchezza d'azione, non lontana potrebb'essere anche l'attuazione di quell'altro progetto che già è compiuto e solo attende di esser « lanciato », il progetto di un *ascenseur* sulla nostra Torre pendente.

# CRONACHE D'ARTE

## PITTURA

DUE ARTISTI ACCETTATI A VENEZIA: FELICE CASTEGNARO E MATTEO OLIVERO. Presentando ai lettori la riproduzione del *La Giostra* di Felice Castegnaro e della *Pace vespertina* di Matteo Olivero, sento il bisogno di ricordare ciò che ho già detto al proposito nel dar notizia dei cento accettati alla Biennale Veneziana di quest'anno. Il quadro del Castegnaro m'è piaciuto sopra tutto, e fa impressione, per non so qual forte e rude vigoria di rappresentazione in una scena in cui tale dote bene s'accorda al carattere delle persone e delle azioni: il taglio del quadro è ben trovato anche perchè, dandoci pure un frammento ci fa indovinar facilmente il tumulto della scena intera, e quella violenta e scapigliata figura di villano a cavallo dell'angoloso sauro, ci lascia supporre le varie espressioni degli altri giocatori e della folla che assiste intenta e appassionata. Persino lo stridere di qualche pennellata non troppo fusa e una certa strana intonazione di cosa esotica, ci rendon più sentito e gradevole il sapore di questa tela originale.

FELICE CASTEGNARO - *La Giostra* Fot. Filippi

L' Olivero ci ha dato l' impressione che l' ha colpito in una dolce sera, appena calato il sole quando il cielo è tutto un fervor delicato di luci diffuse e pèrlee sopra il piano che s' oscura e s' affonda. E veramente noi abbiamo la visione d' un bel vespro sereno nell' atmosfera vibrante che forma la parte superiore della tela: la tecnica divisionista ha quì raggiunto il suo scopo e non ha

MATTEO OLIVERO - " *Pace Vespertina* ,, Fot. Filippi

impedito alla poesia intima dell' ora di rivelarsi e di espandersi. Non così si può dire del piano inferiore della pittura dove la campagna non è oscurata solo dall' ombra che lentamente la inonda, ma dà all' occhio un senso di vuoto e di sordo che la bellezza del cielo rende più sensibile e forse soltanto sensibile. Matteo Olivero però ci darà senza fallo opera più bella e in tutto completa: il mio augurio è un presentimento: egli ha squisitezza d' animo e finezza d' intuito, e l' abilità non gli manca.

COZZANI

UN QUADRO DI PARIDE PASCUCCI ACQUISTATO DALLA GALLERIA NAZIONALE D' ARTE MODERNA A ROMA. ❧ Paride Pascucci è nato a Manciano (Grosseto) nel 1867. Ha compiuti gli studi nell' Accademia di Siena. Riuscito vincitore del concorso Biringucci — nel 1897 passò a Roma — ove attese con studio indefesso al perfezionamento della sua arte, dando prove

di attività, con opere che dimostrano il continuo progresso della sua originale maniera, che da solo si è andato formando, con una tecnica tutta particolare diretta sempre a colpire e raggiungere il vero.

Fra i suoi lavori giovanili rimasti a Siena, oltre quelli eseguiti all'Accademia (ove di lui è rimasto il bozzetto Alessandro Magno e Diogene) sono da ricordare i saggi presentati alla Società di Esecutori di Pie disposizioni: *La parabola del Samaritano — La mietitura in Maremma — Giacobbe addormentato.*

Nel soggiorno a Roma ha compiuti studi svariati, (pastelli, teste e figure) dedicandosi in special modo al paesaggio, come dimostrano numerosi acquarelli,

PARIDE PASCUCCI - "*La lavanda dei piedi*,,

nei quali il suo spirito solitario, amante della campagna e della natura, ha cercato di colpire gli effetti più svariati della luce e del colore.

Dopo gli effetti di luce ha fatto uno studio, continuo ed accurato, di cui i suoi lavori dimostrano i crescenti progressi. Ciò si scorge nel quadro, *La morte della Vacca*, che nell'attuale esposizione di Rimini ottenne il premio del Ministero della Pubblica Istruzione (medaglia d'argento) e sopratutto nel quadro *I Calzolai*, opera che ottenne un vero successo alle Esposizioni di Roma e di Milano, per la verità dell'espressione e per l'effetto singolare della luce, tramandate sul deschetto dalla lampada accesa.

Sono da ricordare anche *La suonatrice di Chitarra — Una pagina di storia contemporanea* — ove con evidenza è ritratta la lettura che ad un vecchio veterano, va facendo un giovinetto, di uno dei fatti epici della nostra storia nazionale.

L'ultimo suo quadro, *La lavanda dei piedi*, esposto quest'anno a Roma venne acquistato per deliberazione della Giunta superiore di Belle Arti, per la Galleria nazionale di Arte moderna.

All'ultimo momento veniamo a sapere che anche il quadro « *La morte della vacca* », che fece buona figura a Rimini e che ebbe già in quella esposizione una ben rara distinzione ufficiale, è stato acquistato dal Ministero della Pubblica Istruzione per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Il pittore della vita campagnola toscana può dichiararsi fortunato perchè egli deve tutto alle sue forze e al suo valore che non è appuntellato dalle ormai solite raccomandazioni autorevoli, nè sorretto dal favore di alcuna piccola divinità.

P. R.

# SCULTURA

SCULTORE ACCETTATO A VENEZIA: GIOVANNI PRINI. ❧ Il Prini è giovane pieno d'ingegno, di forza e di ardimento, e certo anche quest'anno — che la scultura è così mal rappresentata a Venezia per la mancanza dei nostri maggiori artisti e per la debolezza e miseria delle opere di tanti giovani — egli non è degli ultimi. Il suo gesso *Gli Amanti,* che riproduciamo in questo numero, ha una notevole originalità di linee e un buon vigore di sentimento: tuttavia esso è bene al di sotto di ciò che noi ci aspettiamo dal Prini e che il Prini stesso ci ha da qualche tempo promesso: manca sopra tutto all'opera quella fremente potenza di modellato che è l'anima e l'aroma della scultura e per la quale e della quale la scultura vive.

GIOVANNI PRINI - "*Gli Amanti*,,

Alla prossima romana, dunque, e alle due internazionali del 1911, dunque!

COZZANI

# NOTIZIE

**Il terremoto di Siena** ha prodotti, per fortuna, danni assai minori di quelli che i giornali si sono compiaciuti di annunziare.

Si è detto che interi paesi erano rovinati, che i principali monumenti d' arte erano crollati: si è parlato della completa distruzione del Duomo di Pienza, della scomparsa dei ruderi di S. Galgano e di mille altre cose egualmente inesatte.

Invece i danni constatati dall' Ufficio Regionale dei Monumenti e dalla Società degli Amici dei Monumenti sono semplicemente questi:

A Siena non è crollata neppure in parte la immensa basilica di S. Domenico che da secoli sta come in equilibrio su l' alta greppa di Fontebranda e dei suoi mille cretti soltanto pochi si sono riaperti nelle cappelle della crociera. Certo questa chiesa domanda urgenti e importanti lavori di consolidamento riconosciuti necessari da molto tempo.

La bella e antica chiesetta di S. Vincenti, una delle parrocchie più antiche della città, è stata lesionata assai e chiusa.

La chiesa della Compagnia di Valli ha avuti dei danni nella bella facciata tanto che alcune pietre che compongono il rosone dell' occhio minacciano di cadere.

Nella zona maggiormente colpita i danni furono maggiori: La pieve di Rosìa ha una torre campanaria bellissima e sconquassata dai fulmini e dai terremoti antichi, ma che questa volta ha resistito discretamente, come ha mirabilmente resistito la rovinosa Abbazia di S. Galgano presso Chiusdino nella quale fu constatata la rovina di qualche pennacchio di volta; di quelle volte che da un pezzo sono crollate per la furia delle intemperie e per l' avidità umana. Salvo qualche blocco di materiale da riempimento e qualche pietra lavorata nulla è crollato di queste muraglie ora sacre soltanto all' arte e alla storia.

Nella chiesa dei SS. Apostoli Pietro e Paolo e in quella di S. Clemente a Monticiano furono riscontrate molte lesioni ma di poca importanza. Specialmente le coperture a cavalletti presentano movimenti considerevoli.

In peggiori, anzi in pessime condizioni trovasi la chiesa di S. Maria a Tocchi, villaggio dei più colpiti dal terremoto. Questa chiesa non è suscettibile di restauro ma non contiene opere d' arte di valore.

Altra chiesa condannata dalla scossa tremenda è quella plebana di S. Lorenzo a Merse, bel monumentino romanico senese che contiene qualche scultura di pregio. In tutto il paese di San Lorenzo sono rimaste forse quattro case abitabili e la chiesa ha seguite le sorti delle case.

Una cappelletta (fuori del paese) che contiene buoni affreschi senesi è rimasta intatta.

Sempre gravi danni hanno sofferto i vecchi castelli privati che si affacciano quà e là in mezzo alle boscaglie e su la cima dei colli e altri danni ha sofferti la bellissima pieve romanica di S. Giovanni a Corsano, bella e grandiosa costruzione, nota anche per varî dipinti, compresa una tavola bellissima di Matteo di Giovanni.

Questo edificio ha tre navate ora in parte richiuse e meriterebbe di essere non solo consolidato ma anche reso (e lo si può) alla forma primitiva di splendore.

Anche una cappelletta dei Marchesi Bichi-Ruspoli-Forteguerri, chiamata di Barottoli, è fortemente lesionata col distacco quasi completo del muro di facciata e con indebolimento e allontanamento delle volte.

Il grosso paese di Buonconvento è devastato come quello di S. Lorenzo a Merse. La bella Porta Senese merlata non ha più il suo coronamento che crollò schiacciando un fuggitivo. La chiesa della Misericordia ha sofferto assai e ha sofferto moltissimo la chiesa principale, che presenta il completo disgregamento delle volte, rottura degli archi e crepe ad ogni porta e ad ogni finestra.

Da questa chiesa sono già stati tolti e messi al sicuro dieci dipinti che vi si trovavano e che sono di mani maestre: Girolamo di Benvenuto, Guidoccio Cozzarelli, Sano di Pietro, ecc.

A Monteroni d'Arbia, a Ponte a Tressa, a Isola tutti gli edifici e tutte le chiese hanno più o meno sofferto. La chiesetta preziosissima di S. Ilario a Isola è fortemente lesionata e chiusa. Un quadro della scuola del Sodoma è stato posto in salvo. L'altra chiesa parrocchiale di Lucignano d'Arbia ebbe a subire danni non piccoli. Questo bell'edifizio romanico ha sul suo fianco una torre campanaria già da gran tempo lesionata. Il recente terremoto ha riaperte le vecchie piaghe ed ha prodotta una lunga fenditura per tutta la lunghezza della torre così da metterne a serio rischio la stabilità. Occorre agire prontamente consolidando e incatenando.

Di altri danni più piccoli o di edifizi di minore importanza non parliamo. Forse non sono ancora noti tutti i fatali prodotti del tremendo scuotimento; forse qualche monumento rivelerà con improvvise rovine la sua debolezza, ma nel complesso la scossa di 8.° grado è stata più generosa che a Messina.

I danni sono dunque quasi tutti riparabili e nulla è stato veramente perduto.

La maggiore apprensione del pubblico e degli studiosi si è in questi giorni manifestata per la cattedrale di Pienza che qualche giornalista troppo male informato dette subito per crollata. E in verità la notizia era verosimile, date le infelicissime condizioni statiche del monumento bellissimo che il Rossellino fece per Pio II.

Il fatto è questo: che il terremoto fu sentito a Pienza meno fortemente per la sua lontananza dall'epicentro e quindi i danni furono minori. Però alcune antiche crepe si sono riaperte e qualche spia si è rotta nella parte alta del fabbricato; quelle in basso sono rimaste intatte. Dunque il pericolo non è imminente. Così ha dichiarato formalmente il Cav. Spighi Direttore dell'Ufficio Regionale che ha fatto riaprire la chiesa al culto.

Però attualmente sono stati tolti i dipinti che ornavano gli altari e sono stati trasportati nel vicino Museo, lasciando al posto gli stalli intagliati del coro magnifico che è la parte più pericolante di tutto l'edificio. Ma i Sigg. Canonici sapendo che appunto la parte posteriore della loro Cattedrale tende a viaggiare e vedendo mettere al sicuro le opere d'arte si sono domandati se la loro pelle non valga qualche cosa e se veramente il Duomo di Pienza sia . . . . incrollabile.

E ce lo domandiamo anche noi, cioè lo domandiamo all'egregio Direttore dell'Ufficio Regionale di Siena.

Vita d'arte

— Il dipartimento archeologico indiano pubblica l'annunzio della scoperta di un'urna contenente tre pezzi d'ossa calcinate che appartennero a Budda.

— In Britannia procedono alacri e fruttuosi gli studii su le stazioni legionarie romane.

— A Potenza è stata rinvenuta una costruzione romana de' primi tempi della repubblica, ricca di ornati, musaici, monete, vasi ed altri abbellimenti. Ci auguriamo che gli scavi interrotti siano presto ripresi. Non potrebbe essere esumata l'antica Potentia?

— Della città etrusco-romana di Ferento s'è trovato un magnifico teatro de' più vasti e caratteristici.

— Di rara importanza dal punto di vista archeologico e storico è il *predium imperiale* di Cesare Augusto scoperto a Velletri.

— Sotto le arcate vetuste della chiesa di S. M. infra Portas a Foligno, risplendono per i restauri recenti affreschi bizantini di bellissimo effetto, una crocifissione che si dice della scuola dell'Alunno, ed altri lavori d'importanza.

— Alcuni antiquari villeggianti a Cortina d'Ampezzo in quel di Belluno, hanno scoperto e volevano acquistare un trittico di insigne autore del '500, che sarà conservato e custodito dove si trova.

— Dopo le banali polemiche attorno a due pretesi Tiziani effigianti Isabella e Irene di Spilimbergo, dopo la saggia relazione Cantalamessa-Cavenaghi, amenamente va osservato che il proprietario conte De Altimis di Maniago ha venduto i quadri (ad un signore francese per 570,000 lire) e che ora sono a Firenze presso un abilissimo riparatore, il quale, li spedirà, rimessi a nuovo, in Francia.

— A Marino, il mons. Guglielmo Grassi ha scoperto nella Basilica un Crocefisso in bronzo

che viene attribuito al Bernini. Siamo lieti dell' annunzio di questo nuovo tesoro artistico e della cura che sarà per essergli d' ora innanzi prodigata.

— G. B. Mannucci illustra con copia d' argomenti storici e tradizionali il famoso piviale di Pienza, non meno importante di quello di Ascoli Piceno, e vuol sia di scuola orientale, più precisamente lavorato da monache o nel Convento di S. Elena sul monte Sinai o in uno de' Conventi del monte Atos.

— Ne' lavori di ripristinamento a Palazzo Vecchio, nelle stanze fatte da Michelozzo, si sono ritrovati superbi soffitti quattrocenteschi intagliati, e sotto l' ignobile strato di decorazione a stampino, son venute in luce tre traccie di affreschi e un tabernacolo. Le ricerche proseguono per rintracciare l' affresco giottesco di cui parla il Vasari, che fu poi coperto di bianco.

— Presso Este, nel santuario della villa del Tresto, per opera del pittore Zennaro si è compiuto il restauro di una preziosa Madonna di colorito veneziano, su la cui origine ha fatto dotte ricerche il prof. Gino Fogolari.

— Auguriamo che lo Stato senta il dovere di rivendicare a sè il Palazzo Farnese e quello di Caprarola, capolavori insigni del Rinascimento, che rischiano diventar proprietà della Repubblica di Francia.

— L' on. Giunta fiorentina, in seguito alla relazione del prof. Domenico Trentacoste, ha deliberato di acquistare all' Esposizione di Venezia un bozzetto del Morelli, *Lo staffato* di G. Fattori, *Le dune* di Ettore Tito, e *Carezza*, gruppo in bronzo di Sirio Tofanari, giovanissimo e ingegnoso artista di Firenze. Queste opere dovranno far parte della Galleria d' Arte Moderna.

— Leonardo Bistolfi ha scolpito una statua in bronzo di Sant' Anselmo per Aosta, patria del Santo, in occasione dell' ottavo centenario anselmiano.

— Il disgraziato monumento nazionale a Giuseppe Verdi in Milano, di cui avemmo ancora ad occuparci, è finalmente allogato allo scultore Enrico Butti che attende a modellare la statua in piedi, di grandezza naturale. Giova sperare che la modellatura sarà presto compiuta e il monumento sarà inaugurato nell' ottobre 1913, com' è prefisso.

— La Commissione incaricata ha scelto alla Mostra di Venezia per la Galleria d' Arte Moderna: *Estate in alta montagna*, *La statua a Villa Borghese*, *Il ragno*, pitture di Filippo Carcano, G. Pellizza da Volpedo, Richard Emile Miller; *L' uomo dall' otre*, scultura in marmo di Georges Minne, *La signora dalla piuma* di Charles Shannon e *Medusa* di Franz von Stuck.

— Nella Basilica Vaticana è stata eretta dal comm. Cesare Aurelj una statua a S. Antonio Zaccaria, fondatore de' Barnabiti.

— Il coro monastico di S. Antonio a Cascia è interamente abbellito da affreschi che furono eseguiti nel 1461 da Nicola da Siena, artista a torto caduto nell' oblìo. Il dott. Adolfo Morini assicura esservi grande somiglianza fra questa creazione che rappresenta la storia del Cristo e quella di Duccio di Buoninsegna nell' opera del Duomo di Siena, quantunque più forte di colorito e sentimento, com' è naturale in un lavoro compiuto due secoli più tardi.

— Sono scomparsi da Firenze due busti di Benedetto da Maiano, inscritti nel catalogo delle opere per le quali è proibita l' esportazione all' estero. Il proprietario avrebbe chiesto invano alla Direzione di Antichità e Belle Arti 300,000 lire, e quindi avrebbe ceduto a uno straniero le opere per sole 40,000 lire, con permesso dell' ufficio d' esportazione. Il fatto è così strano e grave che, quantunque abituati ad altre sorprendenti gherminelle, stentiamo a prestarvi fede.

— Nel fasc. XI della « Galleria d' Arte Moderna » di Roma, brillano di nuova luce i quadri: *Sogni* di Corcos; *Il fischio della vaporiera* del Tommasi; *Refugium peccatorum* di L. Nono e *La raccolta delle castagne* di Boggiani. Nel prossimo numero: *Il voto* di Michetti, *Cristo nel deserto* del Morelli, *Vanga e latte* del Patini e *Tramonti romani* del Carlandi.

Gli studenti italiani di Belle Arti hanno visitato Burano e Venezia, confermando in una riunione all' Accademia la Federazione italiana fra gli studenti di B. A. e giovani artisti, con sede principale nella città di S. Marco.

— Dal Museo Nazionale di Napoli sono stati trafugati due piccoli bronzi appartenenti a un bellissimo scaldatoio, ma fin dall' anno scorso staccati, e quindi facili a indurre in tentazione i non sempre onesti visitatori.

Oggi il Ministero della P. I. pone riparo al danno .... inviando un incaricato.

— La Chiesa di Santa Maria in Sant' Angelo in Vado, non è ancora stata munita di porte sicure dopo il trafugamento del magnifico bronzo del XV secolo. La polizia ha potuto raccogliere, in seguito a improbe omeriche fatiche, la refurtiva sopra uno sterquilinis; e i cinque arrestati attendono di esser prosciolti dai duri legami, per proseguire le estetiche peregrinazioni.

# MOSTRE E CONCORSI

— All' Esposizione di Monaco sono state accordate onorificenze di prima classe a *Ritorno dai campi* del Coromaldi e a *Dopo la burrasca* del Bazzaro.

— Le Marche prenderanno parte all' Esposizione di Roma del 1911 con un padiglione proprio. Presidente del Comitato promotore e organizzatore è stato eletto il conte Bonarelli, sindaco d' Ancona.

— In una grande sala del Circolo italiano di Buenos Ayres sono stati esposti i due bozzetti pel monumento a Cristoforo Colombo, opera dell' insigne scultore Arnaldo Zocchi.

— Al Civico Museo di Verona è stata inaugurata una sala di sconosciuti pittori rurali che decorarono di lavori quattrocenteschi palazzi e chiese romaniche di quella provincia.

— Il Circolo degli Artisti di Arezzo prepara una seconda esposizione provinciale d' arte per il 1910, la quale avrà speciale importanza.

— Per i mesi di settembre e ottobre è aperta a Loreto una Mostra d' arte sacra, di paramenti e arredi, nel Palazzo Regio che già contiene tanti tesori bastevoli a formar da soli una delle più interessanti esposizioni del mondo in materia d' arte sacra.

— A Livorno si è aperta la prima esposizione donatelliana. Al giovine pittore Adolfo Boncori è stata aggiudicata la Gran Croce e una medaglia d' oro.

— Si è inaugurata a Palazzo Pesaro a Venezia la IV Esposizione permanente: vi figura la mostra speciale di Ugo Valeri; la saletta destinata alla produzione muranese del vetro, ospita una accolta di opere di Vittorio Toso Borella.

# BIBLIOGRAFIE

LUIGI CHIAPPELLI - *L' adornamento d' una casa patrizia pistoiese nel secolo XVII* - (Pistoia, tip. Sinibuldiana 1908).

Non si tratta di uno dei soliti inventarî ormai tante volte pubblicati, di famiglie antiche nobili o borghesi, nei quali mal si riconosce la fisionomia degli adornamenti o il taglio delle vesti o il colore delle stoffe.

Quest' inventario è del 1664 ed è minutissimo in ogni sua parte perchè fatto all' apertura di un testamento. La roba, molta e bella apparteneva al Cav. Giuliano Bracciolini dall' Api.

Il nome illustre della famiglia e la fama della sua ricchezza rendono ancor più interessante questo ingenuo documento che il Chiappelli pubblica con un commento storico e critico.

L' importanza di questo inventario sta nella descrizione dei quadri, dei cortinaggi, damaschi, parati di cuoio, mobili di noce, dei letti, dei tabì e del trucco e la descrizione è, come ho detto, così minuziosa ed esatta da rendere abbastanza bene una immagine alla nostra fantasia.

Il Chiappelli per maggior comprensione ha in fine del suo lavoro, compilato un piccolo glossario per le voci meno note.

Luigi Càllari - *Storia dell' Arte contemporanea italiana* - (Roma, Loescher 1909).

Chi comprasse a casaccio questo libro credendo di trovarvi veramente una storia dell' arte contemporanea italiana, rimarrebbe un po' male. L' Autore stesso nella prefazione conviene della inesattezza del titolo.

Ma perchè l' arte *contemporanea* italiana comincia proprio dal Canova? Perchè voler dichiarare il fallimento completo dell' arte precedente e umiliare la patria nostra come se fosse stata incapace di partorire opere di bellezza senza l' importazione francese del neoclassicismo?

Neoclassicismo e accademismo sono dunque le fonti dell' arte contemporanea . . . secondo il Càllari, al quale vorremmo osservare ancora che le scarse nozioni di storia civile che troviamo disseminate nel libro non bastano a spiegarci il sorgere di un artista nuovo e il declinare di vecchie idee. Bisognava, per voler fare una *storia*, parlar meno delle persone e più tanto dei tempi.

Ma crediamo che l' Autore abbia specialmente voluto darci notizia del massimo numero possibile di artisti italiani, con notizie biografiche loro che sebbene non sempre esatte e complete pure sono, è vero, numerosissime.

E se questo soltanto ha voluto fare, perchè non completare e migliorare la già vecchia opera del De Gubernatis che ha per lo meno il merito della precedenza?

[F. B. P.]

# A PIETRO BERNINI SCULTORE

## (1562-1629)

*Dopo aver consacrati parecchi fascicoli all' arte moderna,* « Vita d' Arte » *vuol ricordare un grande scultore italiano la cui fama grande sul finir del '500 e il principiar del '600 fu poi alquanto oscurata dal più fulgido genio del figlio.*

*I nostri lettori faranno buon viso ad un lavoro paziente, geniale e completo che Antonio Münoz ha dedicato a* **PIETRO BERNINI** *padre al grande Gianlorenzo.*

*A* **PIETRO BERNINI** *dedicheremo tutto il prossimo fascicolo riproducendo oltre trenta opere di lui, vagliate dalla critica sapiente del nostro collaboratore che, giovane ancora, si è conquistata la stima di profondo conoscitore dell' arte nostra.*

*Lo studio del Münoz sarà messo in vendita anche separatamente in una edizione speciale che costituirà il vol. IV della Biblioteca di* « Vita d' Arte ».

Cesare Bellocci *Amministratore-Responsabile.* — Proprietà artistica e letteraria riservata.

STAB. TIPOGRAFICO DITTA L. LAZZERI - SIENA.

Fot. Alinari

ROMA - Chiesa di S. Andrea della Valle - Cappella Barberini
PIETRO BERNINI, *S. Giovanni Battista*

VITA D'ARTE
RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA
· D'ARTE ANTICA E MODERNA ·
ANNO 2. - VOL. IV. OTTOBRE 1909 - N. 22

# IL PADRE DEL BERNINI

## PIETRO BERNINI SCULTORE (1562-1629)

Pietro Bernini « dicea che bisogna sempre far meglio ».

MISSIRINI

La gloria luminosa di Gianlorenzo Bernini, ha offuscato quasi del tutto quella di Pietro suo padre, che tra gli scultori della fine del Cinquecento e del principio del Seicento fu uno dei più valenti. Lo studio delle sue opere è non solo importante in quanto serve a chiarire le creazioni giovanili del figlio, ma anche perchè esse si debbono annoverare tra i più bei prodotti del primo periodo della scultura barocca.

Nacque Pietro Bernini in Sesto di Toscana il 6 di maggio del 1562, e da giovinetto si recò in Firenze, ove ebbe dal Cavalier Sirigatti i primi principii del disegno (1). Secondo il Baglione, Pietro « *dilettossi anche di dipingere e nel pontificato di Gregorio XIII andò con Antonio Tempesta e con altri pittori di que' tempi al servitio d' Alessandro Cardinal Farnese in Caprarola, et ivi una estate dimorando, varie cose per quel Principe dipinse* » (2). Recatosi poi a Roma, sempre al dir del Baglione, e dedicatosi interamente alla scultura, si mise a restaurare statue antiche; tirocinio questo attraverso il quale si può dire che passassero tutti gli scultori di quel tempo e quelli del secolo successivo.

Nel 1584 « *tratto dal capriccio della gioventù* » si risolse ad andare a Na-

(1) G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti ecc.* Roma, 1642, pag. 304.

(2) Non abbiamo elementi sufficienti per controllare questa notizia; e mancano termini di confronto per riconoscere l' opera di Pietro Bernini, tra quelle dei numerosi artisti che affrescarono il palazzo di Caprarola.

poli, ove rimase parecchi anni, ed ove nel 1598 gli nacque da Angelica Galante il figliuolo Gian Lorenzo.

A Napoli Pietro Bernini eseguì « bellissime opere sì per diversi luoghi pii, come anche per varii Principi » ; per il Monte di Pietà fece due statue di Virtù,

NAPOLI - *Chiesa del Monte di Pietà*

la Sicurtà e la Carità : per la Chiesa del Gesù Novo eseguì alcune statue nella cappella Muscettola, ed altre nella chiesa dei Girolamini per la cappella dei Ruffo ; lavorò alla fontana Medina, a quella del Gigante, e nelle chiese di S. Maria la Nova e dell' Annunziata.

Le due statue della Cappella del Monte di Pietà che fu costruita nel 1598-99,

son collocate entro due grandi nicchie ai lati della porta, nel cui timpano è una Pietà scolpita dal Naccherino, un altro artista toscano che lavorò moltissimo a Napoli nella seconda metà del '500, portando come Pietro Bernini le forme tarde michelangiolesche nella capitale del Reame. Le due statue rappresentano quella a sinistra la Sicurtà, e quella a destra la Carità, « *opere delle più belle che abbia fatto Pietro Bernini* ».

La Pietà sostiene sul braccio destro un puttino e ne solleva un altro col sinistro, mentre un terzo fanciullino, stando in piedi, si protende verso di lei prendendole la mano. I putti sono magri, e l'artista li ha rappresentati intenzionalmente così per mostrare il loro bisogno d'esser soccorsi, ma non mancano di eleganza: la figura della donna è un po' larga e piatta, con le pieghe della tunica aderenti al corpo, il viso dolce leggermente inclinato; il mantello appena visibile ai lati della figura è frangiato lungo gli orli, particolarità consueta in Pietro Bernini. La Sicurtà sta nell'altra nicchia, poggiata col gomito destro a una colonna, e sorregge nella mano il capo reclinato; è vestita di tunica succinta e tiene nella sinistra una palma; ha gli occhi

Napoli - Chiesa del Monte di Pietà. — P. Bernini, *La Carità*

chiusi. Le pieghe sono, come nella statua della Carità, aderenti al corpo, ma la figura è più snella, più magra: non mancano le solite frange. In queste due opere Pietro Bernini si rivela, come del resto in tutte le sue produzioni, quale un tardo michelangiolesco, che affina e ingentilisce alquanto le forme del Buonarroti, e già risente dello spirito barocco, contorcendo lievemente le figure, atteggiandole in pose alquanto leziose, cercando di infondere nei volti una grazia che sa di manierato [1].

Il confronto con la statua della Carità ci persuade ad attribuire a Pietro, senza poter dividere i dubbi espressi dal Fraschetti [2], il gigantesco gruppo della Madonna col Bambino e S. Giovannino conservato nel Museo di S. Martino a Napoli, ove lo si ritiene eseguito in collaborazione da Pietro Bernini e dal figliuolo Gian Lorenzo. La Madonna sta in piedi su una base rocciosa e sostiene sul ginocchio destro proteso il Bambino, che leva la destra a benedire; più in basso il San Giovannino, rivestito di una pelle lanosa, si poggia alla Madonna, ricordando in questo atteggiamento uno dei putti della Carità, e prende con la destra il piedino del divin fanciullo, mentre nella sinistra tiene una croce sottile: il piccolo agnello velloso accosciato sulla rupe leva il musetto in alto, e la Madonna, curvando graziosamente il capo, guarda la scena gentile e dal volto ovale lievemente sorride. Il ricordo di Michelangiolo è quì ancor più riconoscibile: (si pensi alla Madonna seduta col Bambino, del Buonarroti, nella sacrestia nuova di S. Lorenzo in Firenze), le forme son più piene, le pieghe più grosse: tutto è più scultorio, ma anche qui il barocco entra a spirare la sua grazia sdolcinata nelle robuste forme toscane. Il volto purissimo ricorda oltre che Michelangelo anche il Sansovino: e minore che nelle due statue del Monte di Pietà è la cura dei particolari: grosse pieghe disegnano nelle stoffe pesanti, con potenti effetti di chiaroscuro, il ginocchio sporgente e le linee del seno, mentre la manica s'avvolge intorno al braccio destro con sottilissime spire.

Nella chiesa di San Filippo de' Girolamini, Pietro Bernini lavorò alla decorazione del grande altare della cappella Ruffo, nella crociera a sinistra, tutta adorna di marmi fini e bianchi con intagli ed incrostature di giallo. Nel mezzo sorge l'altare, sormontato da un tabernacolo; nel fondo della parete si aprono quattro nicchie, accompagnate da fasce e da colonne, in modo che il tutto forma

[1] Per il pagamento delle due statue del Bernini, e della Pietà del Naccherino nel timpano del portale, nacque una controversia, poichè il marchese di Grottola cui era stato rimesso il parere sul prezzo si rifiutò di dare il suo giudizio. Allora si nominarono come periti i pittori Giovanni Andrea Maglinolo e Fabrizio Santafede, i quali stabilirono che al Naccherino si pagassero per la sola esecuzione della Pietà, senza calcolare il marmo, 800 ducati, e al Bernini per le due statue 700 ducati. I protettori del Monte ratificarono questo giudizio, e ordinarono che, pagati gli artisti, si collocassero a posto le statue. Vedasi in proposito A. Maresca, *Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino*, Napoli, 1890, pag. 53.

[2] S. Fraschetti, *Il Bernini*, Milano, 1900, pag. 4.

un insieme architettonico, come una facciata, sul tipo dei monumenti papali della fine del '500. Nelle quattro nicchie sono collocate quattro grandi statue: in basso a sinistra S. Simone, a destra S. Bartolomeo: in alto a sinistra S. Caterina d'Alessandria con la ruota, e a destra S. Caterina da Siena: nelle pareti laterali della cappella si aprono in alto due altre nicchie, in quella di sinistra vi è la statua di S. Mattia, in quella di destra S. Giacomo Minore. Il quadro posto sull'altare rappresenta la Nascita di Cristo, dipinto dal Pomarancio, mentre nell'edicola superiore vi è un quadro dell'Annuncio ai Pastori, opera di Fabrizio Santafede napoletano. Il disegno della cappella è di Giacomo Lazari: le sei figure vengono concordemente attribuite dagli antichi scrittori di cose napoletane a Pietro Bernini. Le due statue muliebri ricordano le Virtù della facciata del Monte di Pietà: la S. Caterina da Siena tiene nella destra un ramo di gigli e un crocifisso, nella sinistra un libro: è un po' affagottata e grossa dalla cintola in giù, ma il volto è fine e gentile: le pieghe son troppe e rigonfie: il ginocchio destro è proteso in avanti, in una posa che abbiamo visto consueta in Pietro Bernini. Nell'altra figura di S. Caterina d'Alessandria, che porta un libro nella sinistra ed ha una palma nella destra poggiata alla ruota, le pieghe sono ancor più complicate, non mancano le solite frange: il capo è eretto, i capelli vivamente mossi. Come nelle due statue del Monte di Pietà, la

NAPOLI - Chiesa del Monte di Pietà. — P. BERNINI, *La Sicurtà*

caratteristica del Bernini di ingrossare esageratamente la parte inferiore dalla cintola in giù, dà alle figure uno straordinario slancio.

Fot. Alinari

NAPOLI - Museo di S. Martino. — P. BERNINI, *La Madonna della Grazia*

Le due statue di apostoli delle nicchie inferiori sono più maestose: S. Simone barbuto, con lunghi capelli tiene il libro nella destra e nella sinistra la sega; la testa è dolorosa e piena di nobiltà, le pieghe sono un poco affastellate e non manca la solita frangia, che sembra fatta di piccole foglioline. Il S. Bartolomeo tiene con ambedue le mani un grosso volume poggiato sul ginocchio sinistro proteso, ha i capelli e la barba frondosi, lo sguardo dolce: tutto il volto fine e delicato sembra un po' in contrasto con la forte muscolatura, quale appare specialmente nel braccio destro nudo avanti al petto. Sotto alle nicchie vedonsi due cartelle marmoree col nome del santo, certamente disegnate dal Bernini, le quali hanno nella voluta superiore due testine d' angelo alate, con i capelli che sembran fatti di tante rosel-

Fot. Mauri

NAPOLI - Chiesa di S. Filippo Neri (detta dei Gerolamini) - *Cappella del Cardinale Ruffo*

Fot. P. Esposito e F. Achille

NAPOLI - Chiesa dei Gerolamini. — P. BERNINI, *S. Bartolommeo*

line ammucchiate. Da un' iscrizione posta nel basamento sottostante alla statua di S. Bartolomeo, appare che il Cardinale Acquaviva consacrò la cappella nel 1606; ma le sculture dovevano essere eseguite già qualche tempo innanzi, perchè nel 1606 Pietro Bernini non era più in Napoli. Le due statue poste nelle nicchie delle pareti laterali, sopra due porticine, hanno gli stessi caratteri delle altre quattro, ma sono un po' più rozze nell' esecuzione, per cui è da pensare che siano opera di un collaboratore.

Nella chiesa del Gesù Novo Pietro Bernini prese parte alla decorazione della cappella che fu fatta a spese del consigliere Ascanio Muscettola. Le statue che decorano questa cappella, che è la seconda a sinistra e che fu condotta a termine nel 1601, non sono tutte opera di Pietro Bernini: il S. Andrea è di Michelangelo Naccherino.

Certamente opera del nostro artista è la figura del S. Matteo che sta pronto a scrivere col volume aperto e il calamaio, e si volge verso l'alato angioletto che gli sta vicino, quasi per prenderne l'ispirazione. Le pieghe sono qui più piatte e più larghe, le proporzioni giuste, ma il viso manca di espressione: il capo delicato dell' angelo ricorda il putto che è in braccio alla Madonna di S. Martino. Risentono pure

della maniera di Pietro, ma per l'esecuzione più trascurata debbono assegnarsi piuttosto a uno scolaro, le altre due statue di S. Giovanni Evangelista e del Battista. Il Celano [1] dà come opera di Pietro Bernini la statua di S. Giovanni Battista nella seconda cappella a sinistra del Cappellone di S. Giacomo della Marca nella chiesa di S. Maria la Nova. La statua mirabile sarebbe il capolavoro del Bernini a Napoli, ma noi non crediamo che appartenga a lui; è più energica e modellata con maggior risolutezza e non ha l'atteggiamento molle che il nostro artista suol dare alle sue figure: probabilmente è anche anteriore di qualche decennio all'arrivo di lui a Napoli.

Con Michelangelo Naccherino, Pietro Bernini prese parte alla decorazione della fontana dei Giganti, che allora era collocata al Largo di Palazzo Reale all'imboccatura della Via Gusmana, e fu poi trasportata alla Marina Carmine [2]. La fontana si compone di tre archi aperti, ai quali sono addossate colonne sormontate da cornici sporgenti: sotto i due archi laterali più bassi si elevano due gigantesche deità fluviali; sotto il centrale sorge un alto bacino. Al di sopra delle cornici si alzano tre stemmi. La mano di Pietro Bernini non si riconosce agevolmente nella decorazione della fontana; le due colossali figure ricordano piuttosto la maniera del Naccherino mentre al nostro artista si possono attribuire le cariatidi che sostengono la cornice alle due estremità, dalle forme più snelle e aggraziate; i fiori che riempiono le cornucopie poste in basso e i canestri che le canefore tengon sul capo rammentano pure la tecnica del nostro maestro. Pietro Bernini si manifesta qui come un abile decoratore, qualità di cui lo vedremo fare ottimo uso quando, qualche anno dopo, lavorerà a Roma nel monumento di Clemente VIII in Santa Maria Maggiore.

A Napoli il Bernini lavorò a un'altra celebre fontana, quella che dal Vicerè che la fece eseguire prende il nome di Medina, e che collocata fino a pochi anni fa in vicinanza del palazzo Sirignano presso la piazza del Municipio è stata posta ora in piazza della Borsa sul nuovo Rettifilo. I documenti della Tesoreria ci fanno sapere che alla costruzione della grandiosa fontana, che era ed è la più bella e la più maestosa di Napoli, lavorarono Michelangelo Naccherino, Pietro Bernini ed altri artisti di minore importanza, sotto la direzione del celebre architetto e ingegnere Domenico Fontana [3]. La costruzione della fontana era stata disposta dal Vicerè nel 1599, ma i lavori cominciati sotto di lui furono compiuti soltanto sotto il suo successore, Don Ferrante Ruiz de Castro. La fontana si com-

---

[1] C. Celano, *Delle notizie del bello e dell'antico e del curioso della città di Napoli*, vol. IV, pag. 11.

[2] Celano, *Op. cit.*, Vol. IV, pag. 503. Nella Napoli nobilissima, 1896, pag. 103 è riprodotta un'antica veduta del Largo di Palazzo con la Fontana al suo posto primitivo.

[3] A. Colombo, *La Fontana Medina*. Napoli nobilissima, 1897, pag. 65. Con notizie estratte da documenti d'archivio. (Cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli).

pone di una vasca a più facce mistilinee circondata da una balaustra. Nel centro della vasca sorgono quattro statue, due satiri e due ninfe, che sostengono sul capo, sorreggendola anche con una mano, una vasca rotonda adorna all'esterno di quattro maschere. Dentro la vasca superiore stanno quattro cavalli marini che sporgono dalle sponde e mandan acqua dalla bocca; nel mezzo è ritto il dio Nettuno, che tiene con la destra un alto tridente, dalle cui punte spicciano tre copiosi zampilli. Dentro la vasca inferiore stanno quattro delfini cavalcati da tritoni; la balaustra è interrotta da quattro aperture, cui corrispondono brevi gradinate fiancheggiate da leoni reggistemmi.

Fot. Esposito e F. Achille

NAPOLI - Chiesa del Gesù Nuovo. — P. BERNINI, *S. Matteo*

I documenti ci fanno sapere che la statua del Nettuno, le ninfe e i satiri, sono

opera del Naccherino, mentre al Bernini appartengono i quattro mostri marini coi tritoni che li cavalcano, per l'opera dei quali gli venivano nell'anno 1600 anticipati ducati 125, in quattro rate [1]. Nelle figure dei tritoni Pietro Bernini mostra le sue caratteristiche consuete: forme snelle, un po' secche e allungate,

NAPOLI - P. BERNINI e M. NACCHERINO, *Fontana alla Marina Carmine*

e grande libertà di movimenti, che manca invece nelle quattro statue del Naccherino sostenenti la vasca superiore.

In tutte queste opere Pietro Bernini dà prova di una grande franchezza nel maneggiare il marmo: il Baglione, osservando anche lui questa qualità del no-

[1] Il marmoraro Pietro Varcelli l'ultimo di Febbraio dell'anno 1600 riceveva duc. 173, tarì 1, gr. 5 per marmi bianchi, misti e bardiglio, da lui forniti per la fontana Medina. La somma era distinta in duc. 110, 1, 5 come prezzo di marmi bianchi consegnati al Naccherino per scolpirvi due satiri e il Nettuno, e pei restanti duc. 63 per pagamento di un pezzo di marmo bardiglio di palmi 63 dato a Pietro Bernini per eseguire i quattro mostri marini (Napoli nobilissima, VI, 66).

stro artista, narra un aneddoto che è interessante riportare: « *Et un giorno in Napoli, io stesso il vidi, che prendendo un carbone, e con esso sopra un marmo facendo alcuni segni, subito vi messe dentro i ferri, e senz'altro disegno vi cavò tre figure dal naturale per formare un capriccio da fontana, e con tanta facilità il trattava che era stupore il vederlo. E se quest' huomo havesse havuto maggior disegno, per la facilità dell' operare si sarebbe assai avanzato* ».

A Napoli Pietro Bernini ebbe da Angelica Galante nel dicembre 1598 un figliuolo a cui fu posto nome Gian Lorenzo; e, come apprendiamo dai documenti, nell' anno seguente dava forza legale all' unione avventurata ([1]).

***

Pietro Bernini rimase in Napoli fino al 1605-6 circa, e non fino al 1608 come generalmente si crede ([2]). Ma la prima notizia documentata che attesti la sua presenza in Roma è del dicembre 1606, e non ci è possibile dire se nella città dei papi il nostro artista venisse direttamente da Napoli o se si recasse prima in qualche altro luogo.

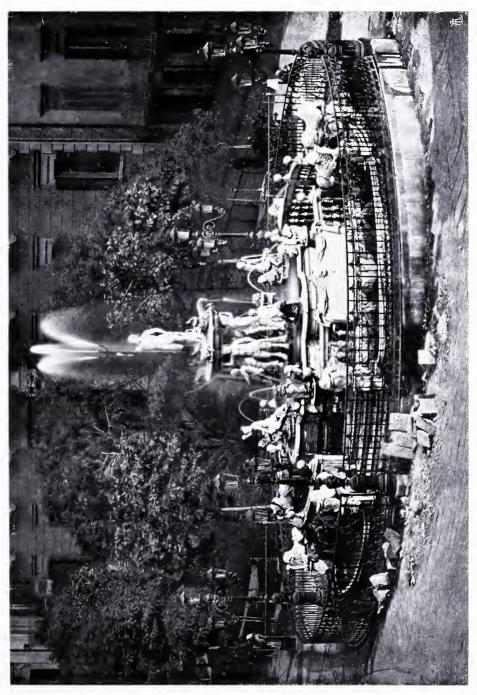
A Roma Pietro Bernini venne per lavorare in S. Maria Maggiore, che allora veniva abbellita e trasformata da Paolo V. L' artista, secondo quanto narra il Baglione, fu raccomandato al pontefice dal cavalier d' Arpino « *per fare una storia grande di marmo e metterla nella facciata della cappella Paola..... ed egli fece l' Assunta con gli Apostoli, scultura grande di marmo di bassorilievo; la quale poi fu posta sopra l' altare del Choro della nuova sagrestia* ».

In realtà il grande bassorilievo dell' Assunta, ancora collocato sulla parete di fondo della cappella che era allora sacrestia, e da Leone XII fino ad oggi serve da battistero, fu la prima opera eseguita in Roma da Pietro Bernini, il quale, come risulta da note di pagamento inedite da noi rinvenute nei registri dell' Archivio Camerale, ne ricevette in compenso 2660 scudi che gli furono pagati dal gennaio 1607 al febbraio 1611: il giorno 5 di questo mese la Camera apostolica gli pagava 400 scudi e rimaneva ancora debitrice verso l' artista di scudi 250. Il Bernini aveva stretto il contratto, per l' esecuzione del rilievo con marmo fornitogli dalla Fabbrica, il 30 dicembre 1606, e gli fece la sicurtà nell' atto Francesco Ricci, depositario della Fabbrica di S. Pietro. Il grande rilievo doveva esser collocato « *nella facciata di fuora della cappella verso la guglia nella salita del monte* », ma già nel marzo del 1609 appare dai pagamenti che si era pensato di

([1]) S. Fraschetti, *Op. cit.*, pag. 2.

([2]) Il Fraschetti scrive che Pietro dovè venire in Roma verso il 1605 perchè da quell' anno al 1608 egli fu presidente della romana Accademia di S. Luca, come risulterebbe dall' « Indice dei Presidenti conservato nell' archivio privato dell' antica istituzione ». A noi malgrado lunghe ricerche nell' archivio stesso, che è piuttosto ristretto e assai ben ordinato, non è stato possibile rinvenire il suddetto Indice; nè il Missirini ricorda Pietro tra i presidenti, nè alcun altra memoria se ne ha. Sappiamo solo dal Baglione che il nostro artista fece parte del sodalizio, e questa notizia è confermata dalla presenza del ritratto di lui nella galleria dell' Accademia.

NAPOLI - *Fontana Medina* (prima della rimozione)

Fot. Mauri

dargli una diversa collocazione, di porlo cioè « *all' Altare del Coro della Cappella di S. Maria Maggiore* » dove anche attualmente si trova (1).

Roma - S. Maria Maggiore. — P. Bernini, *L' Assunta*

Ai primi di dicembre del 1610, il rilievo in marmo di Carrara era già posto in opera sull' altare del Coro e finito di scolpire e mancava soltanto che fosse arrotato, impomiciato e lustrato; allora ne fu fatta fare una stima da Flaminio Ponzio, architetto di Paolo V e direttore della Fabbrica di S. Maria Maggiore, il quale, « *havendolo ben considerato* », lo apprezzò per scudi 2300 nello stato in cui si trovava, con l' aggiunta di 100 scudi in più quando fosse condotto a pulimento (2). Pare che l' apprezzamento non soddisfacesse il Bernini ed allora gli scultori Niccolò Cordier, Ambrogio Buonvicino e Camillo Mariani, a richiesta del Ponzio fecero una nuova stima del rilievo apprezzandolo per scudi 3000 a patto però « *che della Storia esso*

(1) Si veda Appendice II, Documento I.
(2) Si veda Appendice II, Documento II.

*Signor Pietro Bernino la debb' allustrare con diligentia acciò che la polvere con il tempo non la innegrisca e non se gli atachi sopra* » [1].

Per questa differenza delle due stime, nel febbraio del 1611 il Tesoriere generale stabiliva il pagamento da farsi al Bernino in scudi 2660 [2].

Il rilievo dell' Assunta, che misura alla base m. 2, 40, è inquadrato da una

ROMA - S. Maria Maggiore: Monumento di Clemente VIII. — P. BERNINI, *L' incoronazione del Pontefice*

ricca cornice di marmi mischî; ai lati due colonne, poggianti su basi che portano gli stemmi di Paolo V, sostengono eleganti capitelli corinzî.

In alto tra nuvole che sembrano fiocchi di bambagia s' innalza la Vergine, sostenuta da graziosi puttini alati e ricciutelli, che volano, si abbracciano e sostengono con le braccine il peso della Madre Divina, la quale leva lo sguardo al cielo in atto di preghiera. Ai lati altri angioletti l' accompagnano, uno suo-

---

(1) Vedasi Appendice II, Documento III.
(2) Si veda Appendice II, Documento IV.

nando una piccola arpa, un altro toccando la tastiera di un organo dalle alte canne. In basso intorno al sarcofago scoperchiato, pieno di fiori, stanno gli Apostoli, alcuni in piedi, altri inginocchiati, come ad esempio San Pietro posto nel primo piano a sinistra: quasi tutti tengono il volume e fanno atti di meraviglia guardando in alto. Caratteristiche sono le barbe e i capelli di queste figure, trattati a piccoli riccioli inanellati e mossi o frappati e frangiati come falde di neve: i manti delle tuniche sono quasi immancabilmente terminati da una frangia, secondo la maniera abituale di Pietro Bernini, che abbiamo riscontrata in tutti i suoi lavori eseguiti a Napoli. Nell' insieme il rilievo dell' Assunta è un po' pesante e manierato: eseguito sul limitare del secolo esso sembra già un

Fot. Anderson

ROMA - Basilica di S. Maria Maggiore - *Particolare del monumento di Papa Clemente VIII*

prodotto del barocco maturo e volentieri lo si daterebbe verso il 1650. Al tipo iconografico dell' Assunzione della Madonna consacrato nell'arte da più secoli e fissato nella forma più completa al tempo di Raffaello, Pietro Bernini ha aggiunto di suo la grazia infantile degli angioletti, che, circondano la figura della Madonna, si abbracciano, si carezzano festevolmente: chi sa che l' artista non abbia ritratto in quei graziosi atteggiamenti infantili le movenze a lui familiari del suo piccolo Gian Lorenzo.

Pietro Bernino mostra in quest' opera le stesse caratteristiche che abbiamo notate nei suoi lavori del periodo napoletano: l' ambiente romano non ha ancora influito affatto su di lui.

A Roma gli scultori alla fine del '500 e durante l' intero secolo successivo esordiscono quasi sempre come restauratori di antiche statue, e alcuni ne fanno anche commercio: e questa abitudine di trattare e di imitare le opere classiche si risente poi in modo notevole nel loro stile. Anche a Pietro Bernini accadrà in seguito una trasformazione che lo condurrà all' imitazione di antichi modelli, ma nel suo primo lavoro romano, l' Assunta di Santa Maria Maggiore, egli è ancora del tutto immune dall' influsso dell' antico.

In quegli anni una schiera di artisti lavorava alla costruzione e alla deco-

razione della grandiosa cappella di Paolo V in Santa Maria Maggiore, innalzata « *ad honore e gloria della B. Vergine sua Avvocata; e bella e magnifica, di proportione, d'ornamenti, di statue, di pitture, di marmi, di misti, di pietre pretiose, di stucchi d'oro e di gioie, che reca stupore a ciaschedumo* » (1). L'architettò Flaminio Ponzio lombardo e la decorarono di pitture il Cavalier d'Arpino, Guido Reni, il Lanfranco; nei grandiosi sepolcri di Clemente VIII e di Paolo V lavorarono Silla da Vigiù, il Buonvicino, il Mochi, il Valsoldo, Pietro Bernini, Stefano Maderno, Ippolito Buzio.

Fot. Gargiolli

ROMA - S. Andrea della Valle. — FRANCESCO MOCHI, *S. Marta*

I due monumenti papali sono concepiti ancora secondo il tipo cinquecentesco, formando una specie di grande arco o facciata decorata di bassorilievi e di statue; modello di questo genere era il sepolcro che Michelangelo aveva disegnato per Giulio II e che, eseguito solo in parte, si vede a S. Pietro in Vincoli.

Il monumento di Clemente VIII si compone di un'alta mostra addossata alla parete della cappella fino all'altezza della cornice. Su una base decorata di cartelle marmoree di vario colore sorgono quattro alte colonne di verde antico, le quali portano su capitelli corinzii una cornice di forte aggetto. Sulla cornice si alzano quattro cariatidi che sostengono anch'esse un fregio terminale su cui nel centro è posto lo stemma degli Aldobrandini e alle estremità due lampade. Tra le due colonne centrali del piano inferiore sorge su un'alta base la statua del pontefice, seduto in trono, ai lati sono incastrati due alti bassorilievi; quello di destra rappresenta l'esercito mandato dal papa in Ungheria contro i Turchi, ed è opera di Camillo Mariani; quello

(1) BAGLIONE, *Le vite ecc.*, pag. 94.

di sinistra l'occupazione di Ferrara, e fu condotto da Ambrogio Buonvicino. Le quattro cariatidi che sorgono sull'abaco sono opera di Pietro Bernini, come attesta il Baglione e come lo stile dimostra chiaramente. Esse poggiano con un piede sulla base, incrociano l'altro e tengono un braccio sollevato al di sopra del capo per sostenere i capitellini dell'abaco; hanno lunghi capelli ricciuti nella maniera consueta di Pietro Bernini, e son rivestite con tuniche esomidi cui non manca la solita frangia. Esse ricordano molto da vicino lo schiavo morente di Michelangelo pel monumento di Giulio II. Nei tre spazii intermedii tra le quattro cariatidi sono collocati tre bassorilievi, quello di destra figura la santificazione dei santi Giacinto e Raimondo fatta da Clemente VIII, ed è opera di Antonio Valsoldo, quello di sinistra la pacificazione fra Enrico IV di Francia e Filippo III di Spagna, e fu lavorato da Ippolito Buzio, quello centrale la solenne coronazione del pontefice ed è opera del nostro Pietro Bernini.

Il rilievo un po' affollato di figure mostra nel centro papa Clemente seduto, a mani giunte, a cui un prelato impone la tiara; lo circondano altri cardinali ed accoliti, uno dei quali porta una croce astile. Sul davanti stanno un guerriero e due cavalieri, visibili dalla cintola in su, che probabilmente sono ritratti di personaggi del tempo. In questo rilievo Pietro Bernini è molto più corretto che non nella storia dell'Assunta; sebbene ci sia un certo affastellamento di figure, le pose son più calme, i movimenti meno agitati; l'artista si è ispirato alla maniera degli scultori che hanno eseguito gli altri rilievi del monumento: si è incominciato un po' a romanizzare. Nei quattro termini lo scultore ha seguito modelli antichi, e si è anche ispirato alle figure in stucco del Buonvicino che si trovano nei punti di nascimento della volta della cappella.

I pagamenti dei registri dell'Archivio Camerale ci mostrano che Pietro Bernini lavorava al bassorilievo dell'Incoronazione nel 1610-1611 [1]; al principio del 1612 l'opera era già collocata al suo posto. Ma, non sappiamo per quale ragione, si ordinò all'artista di fare di nuovo il bassorilievo, e si fece portare a Santa Maria Maggiore un blocco di marmo di Carrara che costava 249 scudi [2]. Il 19 gennaio 1614 si pagavano al Bernino seicento scudi «*per resto et intiero pagamento delle due Historie di marmo della Incoronatione della felice Memoria di Papa Clemente da lui fatte, una di quali posta nel Deposito di esso papa in Santa Maria Maggiore*» [3]. Il primo bassorilievo dell'Incoronazione fu calato dal suo posto prima del 30 gennaio 1614, e fu portato a Monte Cavallo [4]; e

(1) Vedasi Appendice II, Documento, V.
(2) Vedasi Appendice II, Documento, VI.
(3) Vedasi Appendice II, Documento VII.
(4) Vedasi Appendice II, Documento VIII.

prima del 23 giugno dello stesso anno veniva collocato al suo posto il secondo rilievo [1].

Subito dopo questi lavori della Cappella Paolina, Pietro Bernini dovette eseguire la statua di San Giovanni Battista, che si vede in S. Andrea della Valle, in una nicchia della Cappella Barberini. Questa cappella, la prima a sinistra entrando, fu architettata da Matteo di Città di Castello cui la commetteva il cardinale Maffeo Barberini, poi papa Urbano VIII, che la consacrò nel Dicembre 1616, come rilevasi da un' iscrizione.

Fot. Anderson

ROMA - Museo Borghese. — P. BERNINI, *Enea e Anchise*

Nella parete di fondo si eleva l' altare fiancheggiato da quattro grandi colonne di marmo giallo sostenenti un timpano su cui siedono due angeli portanti una corona metallica. Nelle pareti laterali si aprono due porte fiancheggiate da pilastri e sormontate da cornici, e ogni porta ha ai lati due nicchie in cui son collocate statue di marmo bianco. Le quattro statue sono opera di quattro artisti diversi: la prima a destra rappresentante Santa Marta è di Francesco Mochi; la seconda dallo stesso lato rappresenta S. Giovanni Evangelista che scrive sul libro, opera di Ambrogio Buonvicino; a sinistra la prima statua figura Maria

[1] Vedasi Appendice II, Documento IX. Nel palazzo del Quirinale non esiste ora alcun rilievo con l' incoronazione di Clemente VIII; nè si ha memoria che vi sia mai esistito; perciò è da credere che il rilievo del Bernini fosse portato a Monte Cavallo solo temporaneamente.

Maddalena con la croce e il teschio e fu scolpita da Cristoforo Stati: la seconda è il S. Giovanni Evangelista di Pietro Bernini.

Tra le quattro statue quella del nostro scultore è la più caratteristica e la più arcaica nello stile: le altre tre per la pesantezza delle vesti, per le estremità troppo grosse, si rivelano già come prodotti dell'arte barocca in pieno sviluppo: il San Giovanni Battista ancora tutto cinquecentesco, appartiene a una diversa corrente artistica. Su una roccia, innanzi alla quale è accosciato il mistico agnellino, sta il Precursore, seduto o piuttosto nell'atto di sollevarsi in piedi, e tiene nella sinistra una sottile croce, intorno a cui è avvolto un nastro con la scritta *Ecce Agnus Dei*, alla quale indica con la mano destra. Il movimento del braccio destro ricorda quello del giovane nel gruppo michelangiolesco della Vittoria del Museo Nazionale di Firenze. Intorno al corpo ha avvolta una pelle lanosa, che mostra in qualche parte il rovescio, e porta sulle spalle un mantello. I capelli e la barba sono a riccioli bucati dal trapano, in modo che sembrano tante ro-

Fot. Gargiolli

ROMA - Museo di Villa Borghese - *Particolare del gruppo "Enea e Anchise"*

selline staccate: anche la pelle che gli ricopre il corpo è trattata allo stesso modo, e così pure la lana dell'agnellino, tutta traforata dal trapano. Il S. Giovanni è insomma nei particolari una delle più tormentate opere di Pietro Bernino, vicina per lo stile al rilievo dell'Assunta: mentre però nell'esecuzione delle parti secondarie l'artista si è compiaciuto di una ricerca così minuziosa di rendere il vero, che l'ha condotto a risultati barocchi e falsi, nelle linee generali egli, molto più che nel rilievo dell'Assunta, si è attenuto alle forme cinquecentesche: il S. Giovanni è una figura michelangiolesca acconciata secondo il gusto del Seicento. Pietro Bernino si è ispirato in qualche modo al Cristo di Michelangelo di S. Maria sopra Minerva.

Fot. Alinari

ROMA - Palazzo del Quirinale - *Salone dei Corazzieri*
*Fronte della cappella Paolina*

Se si deve prestar fede a ciò che racconta il Passeri nella vita di Francesco Mochi (1) la statua del Battista sarebbe stata collocata a posto solo dopo l'assunzione al trono di Urbano VIII, cioè dopo il 1623. Il Passeri narra che papa Urbano, avendo ammirato moltissimo la S. Marta fatta dal Mochi per la cappella di S. Andrea della Valle, gli commise anche una statua di S. Giovanni Battista, che « *doveva essere collocata nella medesima nicchia nella quale è oggidì quella di Pietro Bernini del medesimo santo. Avendo ricevuto il Mochi questo comando del Pontefice, vi si pose in tutta diligenza, e concepitane qualche geniale emulazione, fece una figura rappresentando il Santo in atto predicante ma a sedere, e mostra col gesto delle mani e delle dita discorrere col popolo connumerando qualche particolarità neces-*

(1) G. B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti ecc.* Roma, ed. 1772, pag. 117.

*saria ad essere distinta e divisa. Compiuta che l'ebbe ne diede parte al Pontefice, il quale gli diede ordine, che la facesse esporre nella Cappella, che ivi sarebbe andato a vederla. Quando si venne all'atto di collocarla, ne fu impedita l'esecuzione da chi aveva forza da comandare; e benchè molto tempo si combattesse del si e del no, restò superiore il partito di non metterla. Chi vuol parlare privo affatto di ogni passione, non può negare, che non poteva venirsi all'effetto di situarla nel luogo determinato senza ingiuria, ed offesa di Pietro Bernini, perchè se gli veniva a fare uno sfregio pubblico con dichiarare l'opera sua debole, e di niun valore, e questo non conveniva; essendo egli stato uomo di valore, e stima nella sua professione, lasciando da parte altri rispetti di dipendenza, che pure erano degni da essere riveriti. Da tante ragioni persuaso ed appagato Urbano fece intendere al Mochi che soffrisse con pazienza questa congiuntura a lui disfavorevole, e fece rimanerlo consolato con larghe promesse . . . . .* »

La statua del Battista richiama subito alla mente un gruppo famoso, fatto eseguire poco tempo dopo dal cardinale Scipione Borghese per la sua palazzina di Porta Pinciana: l'Enea che porta sulle spalle il vecchio Anchise. Questo gruppo è attribuito senz'altro dai biografi del Bernini e dalle guide moderne a Gian Lorenzo, e viene indicato come il primo in ordine cronologico dei quattro gruppi che questo artista avrebbe eseguito per il Casino della villa; appena si tien conto dell'osservazione del Baldinucci che nel gruppo dell'Enea « *alquanto della maniera di Pietro suo padre si riconosce* ». Per noi l'opera armoniosa è invece condotta dalla mano di Pietro Bernini, con la collaborazione molto ristretta del figlio.

Di Pietro vi sono le forme tutte cinquecentesche del modellato: il volto dell'Enea magro quasi emaciato, coi riccioli arrotondati e bucati dal trapano come si vedono nel S. Giovanni Battista; la pelle leonina frappata come le vesti degli apostoli nel rilievo dell'Assunta; la piegatura del braccio destro identica a quella del S. Giovanni. Anche la figura di Anchise, che stando sulla spalla del figliuolo, tiene nella destra le statuette degli dei Penati, sebbene di forme alquanto più larghe, mostra chiaramente nei particolari la mano di Pietro Bernini, nella fattura caratteristica della pelle che gli circonda i lombi, nella barba à lunghi fili molto mossi: nel rovescio del copricapo. Tutto il gruppo ha una certa freddezza e compostezza che quasi diviene rigidità: qualità tutte estranee all'arte di Gianlorenzo giovane, che nelle altre tre sculture, eseguite a pochi anni di distanza, nel David, nel Ratto di Proserpina e nella Dafne, mostra già una foga, una forza di movimento e una spigliatezza, che mancano al gruppo dell'Enea. Questo è opera di un artista maturo che s'ispira sull'antico mantenendosi ligio alla tradizione cinquecentesca: le altre tre sculture, e fra esse maggiormente il David, che dev'essere stato eseguito a brevissimo intervallo di tempo, ci presentano un artista giovane e vivace, che la rompe con la tradizione, e crea opere che appar-

tengono a una maniera del tutto nuova. I tre capolavori di Gianlorenzo non sono, come parve al Fraschetti, « *soavissime cose sbocciate impreveduta mente nella selva confusa e ingombrante del seicento* », ma sono invece i primi segni dello spirito barocco, gli annunciatori dell' arte nuova ([1]). Il gruppo di Pietro Bernini chiude gloriosamente una lunga tradizione artistica, è l' ultima eco del genio del Cinquecento; le tre opere di Gian Lorenzo attestano il felice nascimento di una tradizione diversa; son le prime e mirabili voci di un genio nuovo.

Per la villa del cardinale Borghese, Pietro Bernini « fece diversi Termini con variate teste » ([2]); i quali probabilmente sono andati perduti nei poste-

ROMA - Palazzo del Quirinale. — P. BERNINI, *Angelo* Fot. Danesi

riori rifacimenti della villa. Una guida di Roma, scritta nell' anno 1698, ci ha conservato una breve descrizione di quei Termini, che dovevano stare presso la piazza di Siena ([3]). « *Dall' istessa parte di dentro gira avanti alla porta una piazza in forma di Teatro lunga 157 palmi e larga 145 posta in capo d' un*

([1]) Siamo assai lieti di poter sostenere la nostra attribuzione con l' autorevolissimo giudizio di Corrado Ricci, il quale ci ha dichiarato che da oltre dieci anni è giunto alla conclusione che il gruppo dell' Enea e Anchise sia opera di Pietro Bernini. Al Comm. Ricci, che per il centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini preparava una grande monografia sull' artista, dobbiamo anche numerosi appunti e fotografie di cui ci siamo serviti in questo studio. Mentre lo ringraziamo vivamente della sua liberalità, esprimiamo il voto ch' egli voglia presto pubblicare la preziosa collezione di notizie e documenti berniniani da lui raccolta.

([2]) BAGLIONE, Op. cit. pag. 305.

([3]) La guida trovasi manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Roma, Fondo V. Emanuele, Cod. 430 (pag. 501).

*vialone. Ha questo teatro aperto il suo giro da due capi: cioè all' intrata del Portone et alla parte opposta dove comincia il vialone. Al primo capo quasi invitando cortesemente i forastieri a godere le delizie del luogo si vedeno alzati sopra piedistalli con l' arme di casa Borghese due termini di marmo rappresentanti l' uno il Dio degli horti e l' altro Pomona, opera moderna di Pietro Bernini aiutato dal cavagliere Lorenzo suo figlio, all' hora giovinetto il quale vi scolpì frutti et fiori; nell' opposto lato si alzano due altre statue di termini ma antiche* » (1).

ROMA, Palazzo Barberini. — P. BERNINI, *S. Sebastiano*

Il Baglione scrive che Pietro « *lavorò anche un gruppo per Scipione Cardinal Borghese, che in Mondragone famosissima Villa di Frascati fu collocato* ». Nessun gruppo oggi si trova a Mondragone, e nessun documento, nessuna descrizione antica della villa e del palazzo lo ricordano: l' indeterminatezza della notizia del Baglione, il quale non indica il soggetto, può far sospettare che essa non sia molto esatta. Se il gruppo non esiste in compenso possiamo indicare a Mondragone due opere, del tutto ignote fin qui, che ci sembra appartengano indubbia-

(1) La tradizione orale assegna erroneamente a Pietro Bernini la decorazione esterna dell' antico ingresso principale della villa, ora chiuso ordinariamente, a circa trecento metri dalla via Pinciana, che porta gli stemmi scalpellati del Card. Borghese.

mente a Pietro Bernino. Si tratta della decorazione in stucco di due piccole fontane poste in una stanza che segue al grande salone del piano terreno, e le cui finestre si aprono sulla loggia che guarda la pianura. Le due piccole fonti si compongono di una nicchia innanzi alla quale è collocata una vaschetta, e ai cui lati sorgono su basi quadrangolari delle cariatidi o termini, sostenenti un architrave dentato a timpano triangolare. Nel fondo della nicchia corre un ramo fronzuto, con le foglie colorite in verde, e in rosso; anche l'architrave e il timpano sono coloriti: il tutto è in stucco. La sola fontana di sinistra è però interamente conservata in tutte le sue parti: in quella di destra il fondo della nicchia, l'architrave e le basi furono rifatte modernamente. A noi non par dubbio che le cariatidi (quelle di sinistra femminili, quelle di destra maschili) appartengano a Pietro Bernini: vi è in esse tutto il suo fare e vi si riscontrano tutte le sue particolarità tecniche e stilistiche. Ancora una volta in queste figure, uscenti a metà del corpo da tronchi d'alberi, Pietro Bernini mostra il suo studio dell'antico e il suo fine gusto di decoratore.

Pietro Bernini, lavorò ancora per Paolo V, alla decorazione della facciata esterna della cappella nel palazzo del Quirinale, che da quel pontefice ha preso il nome di Paolina. Il frontone triangolare dell'ingresso della cappella Paolina che si apre sul gran salone detto già degli Svizzeri ed ora dei Corazzieri, è sormontato da due angeli seduti sulla cornice, i quali sostenevano lo stemma pontificio, ed ora tengono una corona di metallo stellata. Tra le due figure corre una grandissima differenza, ed infatti esse sono opera di due artisti diversi: quella di sinistra dalle forme più grosse è opera di Guglielmo Bertolot, francese; quella di sinistra più fine, dalle pieghe sottili, è di mano di Pietro Bernini. Ancora una volta in queste due opere, eseguite dal 1616 al 1617 [1], si coglie chiaramente la differenza tra i due secoli, la diversità delle due correnti artistiche. L'angelo di Pietro Bernini ha il volto dall'ovale ancor delicato, coi capelli a riccioli che sembrano bioccoli di lana, le ali dalle penne sottili e accurate nei particolari, segnate ad una ad una; il manto dalle pieghe che sembrano tagliare la stoffa.

L'altro angelo del Bertolot, il cui volto è ispirato probabilmente da un'antica statua di Apollo, ha le membra più sviluppate, specialmente le braccia: la stoffa del manto più grossa, con le pieghe formate da larghi cannelli, le ali a grandi penne.

L'uso di porre su le cornici delle porte o sui timpani di coronamento due angeli seduti, alla guisa di antiche figure di fiumi o di figure allegoriche di monumenti sepolcrali, era al principio del Seicento piuttosto comune: se ne vede un bell'esempio sull'altare della cappella Barberini in S. Andrea della Valle. I due angeli inginocchiati, che coronano il timpano di questo grande altare non

---

[1] Vedasi Appendice II, Documento X.

Fot. Gargiolli

ROMA - Biblioteca Nazionale - *Disegno del monumento al card. Bellarmino* - Opera di Pietro e Gianlorenzo Bernini e Giuliano Finelli

hanno però nulla a che fare con l'arte di Pietro Bernini, il quale come abbiamo veduto eseguì per quella cappella la statua di S. Giovanni Battista. Crediamo invece di poter attribuire al nostro artista i due puttini che coronano il timpano della porta a destra della stessa cappella, i quali reggono lo stemma dei Barberini, ed hanno i capelli formati da tanti riccioli rotondi come ammucchiati, le forme fini ancora cinquecentesche, e si distinguono chiaramente dai due puttini corrispondenti sulla parete di contro, i quali già mostrano le forme piene del Seicento.

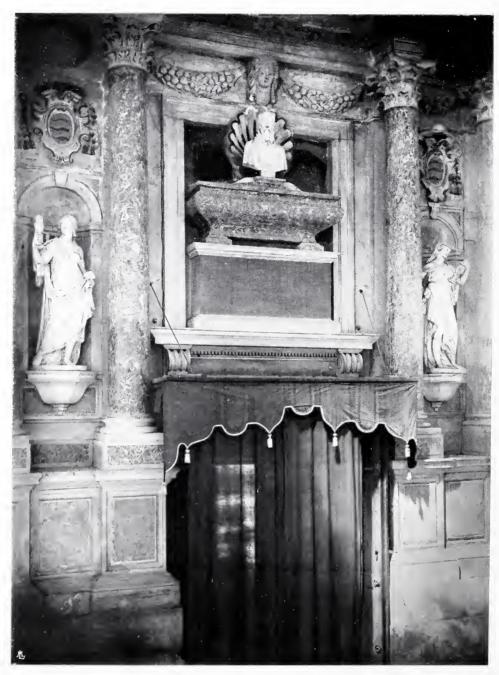
Negli stessi anni in cui lavorava per i Barberini nella cappella di S. Andrea della Valle, Pietro Bernini dovette eseguire la statua di S. Sebastiano che ancora si conserva nel palazzo di quella nobile famiglia in Roma e si crede opera di Lorenzo. Una notizia, rinvenuta dal Fraschetti [1] in un inventario di casa Barberini, ci fa sapere che la statua proveniva dalla casa del principe Don Carlo, fratello del papa, e fu condotta nel palazzo nel 1628. Il santo siede su un cippo petroso ed è legato pel braccio destro ad un tronco d'albero, che sorge dietro di lui: ha il capo reclinato all'indietro in doloroso abbandono: il volto ha molte delle caratteristiche dell'Enea borghesiano. Tutta l'opera mostra un'esecuzione non troppo accurata, il nudo è trattato con poco studio, con poca ricerca anatomica; tra le opere di Pietro Bernini (cui a nostro giudizio indubbiamente appartiene) il S. Sebastiano è quella che più mostra caratteri secenteschi [2], mentre ricorda lo *Schiavo legato* di Michelangelo pel monumento a Giulio II, ora al Louvre.

Fot. Gargiolli

Roma - Chiesa del Gesù
Gianl. Bernini, *Busto del Bellarmino*

***

Il 17 settembre 1621 moriva il cardinale Roberto Bellarmino della Compagnia di Gesù e Gregorio XV offriva il denaro necessario per fargli erigere nella chiesa del Gesù, una degna sepoltura [3]. L'esecuzione del lavoro fu affidata al nostro artista, il quale si fece aiutare dal suo figliuolo Gian Lorenzo e dallo scultore carrarese Giuliano Finelli: ma pur troppo il bellissimo monumento da essi innalzato fu disfatto in tempi posteriori ed ora nel nuovo sepolcro elevato nello

[1] Op. cit., pag. 139.
[2] Il Baldinucci attribuisce la statua a Bernini figlio.
[3] Fraschetti, op. cit. pag. 33.

Venezia - Chiesa di S. Michele - *Monumento del Cardinale Giovanni Dolfin*

stesso luogo, cioè a sinistra del maggior altare del tempio, non vi è più dell'antico che il busto del Cardinale. Fortunatamente un disegno della fine del '700, eseguito dall'architetto Gaetano De Sanctis e conservato in un manoscritto della biblioteca V. Emanuele [1], riproduce con sufficiente esattezza il sepolcro primitivo. Il monumento, che al dire di antichi scrittori era architettato da Girolamo Rainaldi, si componeva di un corpo centrale che portava la lapide con l'iscrizione, fiancheggiato da due nicchie sorgenti su ampi zoccoli, nelle quali eran collocate due statue allegoriche, la Religione e la Sapienza. Le nicchie laterali erano sormontate da edicolette con iscrizioni bibliche: sul corpo centrale sorgeva un timpano avente nel centro una nicchia poligona con la cornice elegantemente decorata, nella quale era collocata la mezza figura del cardinale. Di tutto questo ricco ed armonioso monumento oggi esiste, come abbiamo detto, il solo busto del Bellarmino posto in una nicchia al di sopra di una porta, avente ai lati le due figure a bassorilievo della Fede e della Religione. Il Baglione attribuisce a Pietro Bernini le due statue della Religione e della Sapienza [2]: il Baldinucci scrive invece che Gian Lorenzo Bernini « *ebbe a far la testa con busto del Cardinal Bellarmino che sopra il venerabil Sepolcro di quel gran Prelato nella Chiesa del Gesù fu collocata, e feceri appresso la figura, che rappresenta la Religione* » e non nomina affatto Pietro. Certo è che il busto mirabile del porporato gesuita appartiene a Gian Lorenzo e trova rispondenze nella fattura coi due famosi ritratti del Card. Scipione Borghese [3]: ma è certo anche che le due statue allegoriche sono opera del padre Pietro: oltre che la testimonianza attendibile del Baglione, che in genere è sicuramente informato, ce ne persuade, per quanto è possibile giudicare da un disegno, il confronto con le opere napoletane dell'artista, e specialmente con le figure allegoriche del monumento del cardinal Dolfin in San Michele di Venezia, opera di Pietro Bernini di cui in seguito parleremo.

Il Passeri ci narra che Pietro Bernini « *il quale era vecchio e buon galantuomo* », vedendo il giovane scultore Giuliano Finelli al lavoro si invaghì della sua maniera e lo prese con sè, facendosi da lui aiutare in varie opere e tra l'altre in questo deposito del cardinale Bellarmino [4].

---

[1] Fondo V. Emanuele n. 552, tav. 49.

[2] Baglione, op. cit. pag. 305: « E nel Tempio del Gesù ha le due statue de la Religione, e della Sapienza, figure in piede di marmo intorno al deposito del Cardinal Belarmino ».

[3] Il busto ricorda anche la maniera del Finelli, ed ha affinità parecchie con quello del cardinale Ottaviano Bandini, in S. Silvestro al Quirinale, eseguito appunto dal Finelli nel 1629. È probabile che questo artista abbia collaborato anche al busto del Bellarmino.

[4] Passeri G. B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, ed. 1772, pag. 256. Giuliano Finelli (nato in Carrara nel 1602) fu condotto giovanissimo a Napoli ove studiò con Michelangelo Naccherino: nel 1622 si recò in Roma e si allogò nella bottega di Santi Ghetti scalpellino. « In quel tempo, narra il Passeri, capitò a casa di Santi Ghetti casualmente Pietro Bernini, scultore, il quale era vecchio, e buon galantuomo, e vide Giuliano, che lavorava il marmo con estrema diligenza ed artificio. Invaghitosi di lui l'invitò alla sua stanza, quando si fosse compiaciuto di

Il monumento del Cardinale Giovanni Dolfin morto in Venezia nel novembre del 1622 è collocato nella parete interna della chiesa di San Michele all'Isola di quella città. È un monumentale mausoleo, con alte colonne che formano uno scomparto centrale al disopra della porta, in cui è collocato sopra un sarcofago il busto del defunto, in marmo bianco innanzi a una conchiglia; il sarcofago posa a sua volta sopra una base rettangolare che porta una lunga iscrizione dedicatoria in marmo nero. Ai due lati di questa parte centrale si aprono, tre alte colonne portanti capitelli corinzii, due nicchie, in ognuna delle quali è collocata in piedi una statua allegorica, a sinistra la Fede, a destra la Prudenza. Queste due figure sono attribuite dal Baglione a Pietro Bernini, e da tutti gli scrittori di cose veneziane a Gianlorenzo Bernini: come si è verificato per molte altre opere di cui già abbiamo parlato, è accaduto che la gloria del figlio oscurando quella minore del padre gli ha usurpato l'onore di lavori non suoi.

VENEZIA - S. Michele all' Isola. — P. BERNINI, *La Fede*

Le caratteristiche dello stile tolgono ogni dubbio sull' appartenenza delle due statue allegoriche a Bernini padre: esse ricordano per le linee generali le opere napoletane di lui, ma per la sapienza del modellato, per la robustezza delle forme dimostrano quanto l'artista si sia affinato e trasformato in Roma al contatto dell'antico. La figura della Fede col calice nella destra sollevata, e la sinistra poggiata al fianco per

lavorare sotto la sua direzione, promettendogli che l'avrebbe trattato al pari de' suoi figlinoli. Accettò il Finelli questo cortese invito, e conoscendo Pietro per uomo di valore e di stima, sperando colla sua direzione avanzare le sue condizioni, operando in casa di lui gli servì di aiuto per condurre a fine molte opere, e fra le altre il deposito del Cardinal Bellarmino nella Chiesa del Gesù a lato dell'altar maggiore ». Del Finelli si valse poi anche Gianlorenzo Bernini, in parecchie sue opere giovanili.

sostenere il pallio, e il volto ispirato rivolto all'ostia santa, sembra una sacerdotessa antica in atto di sacrificare agli dei: il busto, libero dal manto e coperto da una sottile tunica che disegna le linee del seno, pare formato su quello di una statua greca. Meno composta è la statua della Prudenza, che ha le pieghe delle vesti farraginose, il busto troppo corto, il capo reclinato in un atteggiamento che vuol esser meditativo e appare invece manierato: il volto rammenta quello dell'angelo sul frontone della cappella Paolina al Quirinale: certe particolarità, come i bordi frappati della tunica e del drappo che fa da copricapo, ci mostrano la fedeltà di Pietro Bernini alle sue vecchie abitudini. Il busto del cardinale, che viene attribuito a Bernini figlio è invece opera di un povero scalpellino locale [1].

VENEZIA - S. Michele all'Isola. — P. BERNINI, *La Prudenza*

***

Pietro Bernino quando eseguiva le due statue da inviare a Venezia per il sepolcro del Dolfin, e ancor prima quando lavorava al monumento del Bellarmino era già in tarda età: già il figliuol suo Gian Lorenzo cominciava a dar prove luminose del suo genio: aveva eseguito probabilmente intorno al 1619 la statua del David che scaglia la fionda [2], e doveva lavorare allora ai gruppi del Plutone e Proserpina e dell'Apollo e Dafne. Gian Lorenzo certamente lavorava ancora nella bottega del padre e lo prova il fatto che nei suoi lavori di quest'epoca egli si serviva come collaboratore di Giuliano Finelli, il quale, come abbiam visto, venuto in Roma

(1) Il MOSCHINI, *Guida di Venezia*, 1815, II, pag. 396 dice che le due statue della Fede e della Prudenza sono opera di Gian Lorenzo Bernini, poichè come al solito la gloria e il nome del figlio hanno assorbito tutti i meriti del padre. Già fin dal 1663 il MARTINONI, *Giunte alla Venetia del Sansovino*, pag. 236, scrive che le statue sono del Cav. Bernino: il DE BONI nel *Dizionario* dice che anche il busto del cardinale è del Bernini. Il BALDINUCCI cade in uno strano errore scrivendo che nel sepolcro del card. Dolfin v'è un angelo del Bernini.

(2) Si veda l'Arte, 1909, pag. 50.

nel 1622, era stato preso da Pietro Bernini presso di sè. Giuliano e Gian Lorenzo lavoravano sotto la guida di Pietro; e sebbene l' ingegno del figliuolo fosse già maturo, pure nelle opere sue l' influsso paterno è visibile chiaramente, e vi permane sin verso il 1630. Anche nel meraviglioso gruppo dell' Apollo il viso di Dafne ricorda l' angelo del portale della Cappella Paolina; così pure, e ancor più, il volto della Proserpina, con la bocca piccola ed aperta, le sopracciglia sporgenti, gli occhi incavati, par derivato da quello dell' angelo del Quirinale, che come vedemmo, è un tipo consueto nelle figure di Pietro. Gian Lorenzo prendeva così le forme che gli erano familiari, sulle quali si era formata la sua educazione nella bottega paterna, forme ancor pure dal contatto del barocco, tarde reminiscenze della tradizione cinquecentesca, e le scaldava col suo genio possente, spirava l' alito suo vivificatore in quelle immote figure che parevan di

Fot. Gargiolli

ROMA - S. Agostino: Coronamento dell'altar maggiore. — GIULIANO FINELLI, *Angeli oranti*

fredda argilla. Ancora avvinto di legami all' arte umile e modesta del padre suo, Lorenzo Bernini nelle sue prime produzioni si mantiene sereno come un artista del Rinascimento: più tardi lo spirito barocco lo trascinerà ed egli sarà anzi il più grande il più tipico rappresentante dell' arte nuova. Per questo dopo quarant' anni il vecchio artista, al culmine degli onori e della gloria, non riconoscerà più se stesso nelle sue opere giovanili, e mirando il gruppo dell' Apollo e Dafne rimpiangerà l' eleganza e la castigatezza dei suoi anni primi, ed esclamerà, secondo riferisce il Baldinucci: « *Quanto poco profitto ho fatto io nella scultura in un sì lungo corso di anni mentre io conosco da che fanciullo maneggiava il marmo in questo modo!* ».

La precocità straordinaria di Gian Lorenzo Bernini è secondo noi una leggenda creata dal Baldinucci per celebrare il suo eroe, di cui dovea scriver la vita per incarico della regina Cristina di Svezia. Prima del 1616 Gian Lorenzo non crediamo abbia lavorato; il Baldinucci e Domenico Bernini dicono che la prima

opera fu condotta da lui all'età di dieci anni, cioè nel 1608, e indicano come lavori della sua fanciullezza il monumentino del vescovo Santoni in Santa Prassede, quello di mons. Montoya a Monserrato, l'Anima beata e l'Anima dannata ora nel Palazzo di Spagna, i due busti del cardinal Scipione, un busto di Paolo V alla galleria Borghese, il San Lorenzo del Principe Strozzi e la statua di David e i tre gruppi di Villa Borghese. Tutte queste opere sarebbero state eseguite prima del 1622 e tale datazione, tranne che per l'Apollo e Dafne, e per i ritratti di Scipione, è accettata più o meno anche dal Fraschetti. Ma la straordinaria virtù di Gian Lorenzo fanciullo ha tutta l'aria di una invenzione retorica del Baldinucci; e per molte delle opere suddette le notizie storiche e i documenti riportano l'esecuzione ad epoca molto posteriore. La Dafne, che l'artista avrebbe finito a diciott'anni, cioè nel 1616 è invece posteriore al 1622, perchè ad essa collaborò il Finelli, che venne in Roma soltanto in quell'anno, e perchè esistono note di pagamento per quel gruppo dell'anno 1625; l'Enea e Anchise che Gian Lorenzo avrebbe scolpito a quindici anni è invece, come crediamo di aver dimostrato, opera del padre; il busto del cardinale Bellarmino, che il Baldinucci colloca ad una data anteriore al 1613, fu invece, come si è detto, eseguito dopo il 1622, data della morte di quel prelato. Il monumento e busto del vescovo Montoya che, secondo il Baldinucci, seguito dal Fraschetti e da tutte le Guide antiche e moderne, sarebbe stato scolpito dal Bernini a circa dodici anni, quando il Montoya era ancora in vita, fu invece, come risulta dall'iscrizione apposta sulla base del monumento, fatto innalzare dagli eredi dopo la morte di lui, cioè dopo il 1630, in esecuzione del testamento [1]. I due busti ritratti del cardinale Scipione, sempre secondo il Baldinucci, sarebbero stati scolpiti da Gian Lorenzo verso il 1613, mentre i documenti pubblicati dal Fraschetti provano che furono condotti nel 1633 [2].

Solo il monumentino del vescovo Santoni, morto nel 1592, potrebbe essere un'opera della fanciullezza di Gian Lorenzo eseguita verso il 1612: e rivela infatti l'inesperienza e la timidezza del fanciullo. Così pure l'Anima beata e l'Anima dannata possono appartenere alla prima giovinezza dell'artista, poichè vi si notano dei difetti di esecuzione, ed anche, in confronto delle future creazioni dell'artista, una certa ingenua semplicità di concezione. Il San Lorenzo di Palazzo Strozzi, di cui non abbiam visto l'originale, è così michelangiolesco nel modellato e ricorda tanto per i lineamenti del volto le figure di Pietro Bernini che siamo molto inclinati ad attribuirlo a lui. Certo è, lo ripetiamo, che finchè Pietro

---

(1) Così l'aneddoto narrato dal Baldinucci della spiritosa frase del card. Barberino che osservando il busto in presenza dello stesso Montoya avrebbe esclamato toccando il prelato: « *Questo è il ritratto di monsignor Montoya; e voltosi alla statua: e questo è monsignor Montoya* » è da relegarsi tra le storielle di cui, sull'esempio del Vasari, gli antichi storici dell'arte amarono infiorare i loro scritti.

(2) S. Fraschetti, *Il Bernini*, pag. 107.

Bernini fu in vita, l'arte sua influì su quella del figlio; fino nella santa Bibiana, eseguita da Lorenzo nel 1627 con la collaborazione di Giuliano Finelli, appaiono ricordi dello stile paterno.

Roma - Chiesa di S. Maria di Loreto. — Giuliano Finelli, *S. Cecilia*

Il Finelli fu, dopo il figlio, il discepolo prediletto di Pietro Bernini e fu compagno di Gian Lorenzo in molte delle prime opere di lui, nell'Apollo e Dafne, nei meravigliosi angeli in preghiera sull'altar maggiore di S. Agostino e nella Santa Bibiana; l'opera più bella che il Finelli eseguì da solo, cioè la S. Cecilia della chiesa di Santa Maria di Loreto, sembra disegnata da Gian Lorenzo tanto ricorda lo stile di lui.

Altre opere si attribuiscono a Pietro Bernini in Roma, e tra queste il monumento e busto dell'ambasciatore del Congo, Antonio il Nigrita, nel battistero di S. Maria Maggiore. Il Fraschetti mette in dubbio l'attribuzione a Pietro e crede invece che l'opera appartenga a Gian Lorenzo; come noi invece abbiamo altrove dimostrato sulla scorta di documenti, l'autore del busto fu lo scultore Francesco Caporale [1].

Il Baglione attribuisce a Pietro Bernini la fontana famosa della Barcaccia di piazza di Spagna che com'è noto è assegnata comunemente a Gian Lorenzo: « *Hebbe da Urbano VIII la sopraintendenza dell'acqua Vergine, e alla piazza della Tri-*

[1] A. Munoz, *Il monumento di Antonio il Nigrita in S. Maria Maggiore a Roma*. - L'Arte - 1909, fasc. III.

*nità de' Monti, con bel capriccio fece la fonte in forma di Barca, con l'imprese del Papa* ». Non sappiamo quanto fondamento possa avere la notizia del Baglione che è contradetta dalla tradizione; al dir del Fraschetti, che però vi si oppone recisamente [1], anche alcuni vecchi storici francesi confermerebbero l'attribuzione a Pietro: il Cassio sta per Gian Lorenzo [2]. Del resto la fonte, ingegnosissima per l'invenzione, non presenta ornamenti o decorazioni con caratteristiche di stile tali da permetterci di risolvere in qualche modo la que-

Roma - *Fontana di Piazza di Spagna detta "la barcaccia"* Fot. Anderson

stione. La barcaccia che fu celebrata da Urbano VIII con bel distico latino, fu eseguita dopo il 1624, quando cioè Gian Lorenzo era ancora alla bottega del padre; quindi potrebbero anche avervi lavorato insieme entrambi.

Che Lorenzo Bernini rimanesse presso il padre finchè questi fu in vita lo prova anche il fatto che alla bottega di Pietro si trovavano, oltre al Finelli, gli altri maestri che furono poi compagni di lavoro di Bernini figlio: tra gli altri Andrea Bolgi. Infatti un registro dell'Archivio Camerale, che contiene le ricevute autografe degli artisti che lavoravano alla fabbrica di S. Pietro, ci fa sapere che parecchie volte, dal settembre 1628 al giugno 1629, cioè fino a pochi giorni prima della sua morte (29 agosto 1629), Pietro Bernini ritirava il denaro per conto del Bolgi: alla morte del padre sottentra in questa funzione di procuratore del Bolgi il figlio Gian Lorenzo [3].

*
* *

Pietro Bernini si era educato all'arte della scultura nei suoi anni giovanili

(1) Fraschetti, *Op. cit.*, pag. 117.

(2) A. Cassio, *Corso dell'acque antiche* ecc. Roma, 1756, I, pag. 296.

(3) La formula di ricevuta è la seguente: « *Io Pietro Bernino o riceruto per Andrea Bolgi con suo ordine scudi . . . . .* ».

in Firenze ove, secondo narra il Baldinucci, aveva avuto dal Sirigatti *i principii del disegno*. Certamente il nostro artista avrà lasciato nella sua città natale, prima di abbandonarla per sempre, qualche segno della sua attività. Tuttavia non conosciamo indicare alcun lavoro documentato del Bernini in Firenze: dobbiamo

Roma - Chiesa di S. Andrea della Valle - *Cappella Barberini* (lato sinistro)

però alla cortesia del Dott. Corrado Ricci l' indicazione di un' opera esistente in una collezione fiorentina, che egli crede si debba attribuire a Pietro. Se l'assegnazione è giusta, a questo lavoro del nostro scultore sarebbe toccato l'onore più grande, poichè non al figlio Gian Lorenzo, come in molti casi, ma allo stesso Michelangelo lo assegna la tradizione. Trattasi della famosa maschera di fauno del Museo del Bargello in Firenze (n. 124), che si vuole identificare con quella che, secondo il racconto del Condivi e del Vasari, il Buonarroti avrebbe scolpito fanciullo quindicenne, quando lavorava nei giardini medicei a San Marco. L'episodio narrato dal Condivi è troppo noto perchè sia necessario di riportarlo per intero: Michelangelo fanciullo prese un giorno ne' giardini de' Medici un pezzo

di marmo e in poco tempo ne ricavò una testa di vecchio fauno con la bocca aperta al riso. Lorenzo il Magnifico vedendo il lavoro del giovinetto gli osservò che aveva sbagliato nel rappresentare un fauno vecchio con i denti, mentre i vecchi non li hanno tutti, ed allora Michelangelo, accogliendo seriamente l'arguzia del Signore, spezzò un dente al fauno e trapanò la gengiva per far parere che fosse caduto: pochi giorni dopo il Magnifico vista la cosa fu così ammirato dell'ingenuità del fanciullo che prese ad amarlo ancora di più e volle tenerlo in casa sua.

Come abbiam detto, la maschera di cui si tratta in questo racconto, fu identificata con quella del Bargello: ma a torto, come parecchie volte è stato rilevato, poichè fra l'altro non vi si riscontra il particolare del dente spezzato e della gengiva trapanata. La maschera del Bargello è una tarda cosa del '500 avanzato e non ha nulla della purità quattrocentesca, (chè identificandola con quella di Michelangelo dovrebbesi attribuire al 1490 circa); tutti sono d'accordo a crederla almeno di un secolo posteriore [1] e meglio di ogni altro la giudica il Reymond [2] che vi riscontra «*tutti i caratteri dello stile pittoresco del XVII secolo, la vita ardente, i capricci, la sensualità del Bernini*», avvicinandosi così in certo modo all'opinione di Corrado Ricci. Non Gian Lorenzo Bernini, più vivace e meno paziente nell'esecuzione dei particolari, ma bene Pietro suo padre, l'accurato scultore cinquecentesco, il decoratore elegante di fontane, può avere eseguito la maschera di fauno di Firenze in cui, se a traverso l'ispirazione antica passa anche qualche accento michelangiolesco, appare sopratutto l'arte di un raffinato maestro già vicino al barocco [3].

***

Abbiamo così studiata l'attività di Pietro Bernini nelle sue varie fasi, a Firenze, a Napoli, a Roma, e per quanto ci è stato possibile abbiamo cercato di stabilirne i varî caratteri. Molti punti rimangono ancora da chiarire; tuttavia dal nostro studio la figura dell'artista riesce singolarmente ingrandita. Pietro Bernini non deve soltanto ricordarsi come un umile maestro il cui solo titolo d'onore è d'aver dato i natali al grande Genio del Barocco, ma merita un posto onorevole nella storia dell'arte per il valore delle sue opere. Se il suo nome è rimasto fin qui quasi oscuro ciò è dovuto al fatto che, per quel periodo del l'arte che comprende gli ultimi anni del '500 e il principio del '600, che s'inizia cioè là dove termina la trattazione del Vasari e finisce quando stanno per apparire i grandi maestri del barocco, manchiamo quasi assolutamente di fonti storiche. Il Baglione, il solo che abbia trattato di quell'età di transizione,

---

(1) Tra gli altri il Bode e lo Knapp.

(2) M. Reymond, *La sculpture florentine. Le XVI.e siècle*. Florence, 1900, pag. 72.

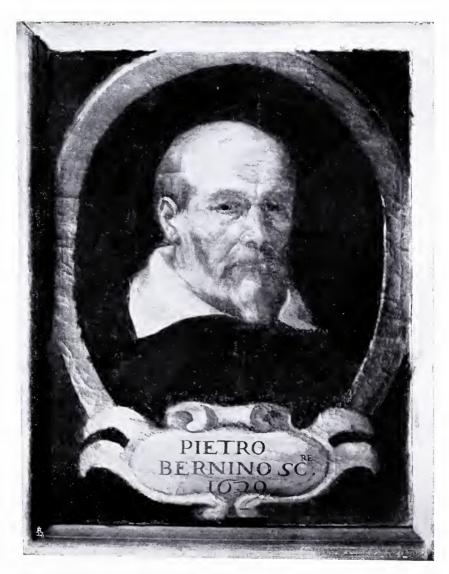
(3) Anche le particolarità tecniche, come l'uso esagerato del trapano nei capelli e nella barba, ricordano la maniera di Pietro Bernini.

non dà che freddi e nudi schemi; il Bellori, il Passeri, il Baldinucci cominciano più tardi le loro biografie. Pure è certo che l'origine e il fondamento dell'arte barocca si trovano in quel periodo di passaggio; e che per comprendere l'arte di Lorenzo Bernini bisogna rifarsi dalla metà del '500 e anche da qualche anno prima. Tutto questo fecondo ed oscuro periodo è dominato nella scultura dello spirito michelangiolesco: ma l'arte del Buonarroti è resa più molle e capricciosa, poichè vi si mescolano elementi che già preannunziano il barocco.

Tra gli artisti che vissero in questa età poco nota alcuni assorsero a forme perfette di bellezza, come il soavissimo Stefano Maderno, che nella Santa Cecilia creò un capolavoro. Pietro Bernini non raggiunse certo forme così elevate, ma pur seppe dare dell'arte sua nobilissimi saggi; tra i suoi contemporanei egli è quello che più si avvicina alle forme del barocco pieno. Per questo l'ingegno caldo del figlio trovò nella bottega paterna un vivace alimento; l'insegnamento del padre disciplinò la sua natura esuberante e lo trasse allo studio amoroso dell'antico. Così a Pietro Bernini si può attribuire il vanto di aver incamminato sulla via della gloria uno dei più grandi genii dell'arte nostra: Gian Lorenzo si può veramente chiamare, come scrisse il Baldinucci nel titolo della sua biografia « *discepolo di suo padre Pietro* ».

Maggio 1909 ANTONIO MUÑOZ.

Fot. Alinari

FIRENZE - Museo Nazionale - P. BERNINI - *Maschera di Fauno*
(Attribuzione di Corrado Ricci)

Io pietro bernini ric.to per Andrea bolgi con suo ordine — venti — 20

## APPENDICE I

### Prospetto cronologico della vita e delle opere di Pietro Bernini

| | | |
|---|---|---|
| 1562, 6 maggio | — | Nasce in Sesto di Toscana. |
| — | — | Lavora in Firenze. |
| — | — | Lavora a Caprarola e a Roma (?). |
| 1584 | — | Si reca a Napoli. |
| 1598-99 | — | Statue del Monte di Pietà di Napoli. |
| 1600 circa | — | Fontana Medina. |
| 1601 | — | Statue del Gesù Novo. |
| 1605 circa | — | Statue della Chiesa dei Girolamini. |
| 1605-6 | — | Si reca a Roma. |
| 1606-11 | — | Bassorilievo dell' Assunta in S. Maria Maggiore. |
| 1610-14 | — | Bassorilievi dell' Incoronazione di Clemente VIII. |
| 1616 (?) | — | Statua del Battista in S. Andrea della Valle. |
| 1616 circa | — | Gruppo dell' Enea e Anchise. |
| 1616-17 | — | Angelo del Quirinale. |
| 1622 | — | Monumento al Cardinale Bellarmino. |
| 1623 | — | Statue del monumento Dolfin in Venezia. |
| 1629, 29 agosto | — | Muore in Roma, ed è seppellito in S. Maria Maggiore. |

# APPENDICE II

## DOCUMENTI

I.

A dì 4 di Gennaro, 1607.

A maestro Pietro Bornini (sic) scultore scudi dugento di moneta a bon conto dell' Istoria dell' Assunta della Santissima Vergine di scoltura in marmo che si è obbligato di fare a sue spese e manifattura dal marmo in poi come per polizza privata con la sicurtà di maestro Francesco Ricci sotto li 30 del passato la quale Istoria ha da esser posta nella facciata di fuori della Capella verso la Guglia nella sallita del Monte . . . . . . . . . . . . . . . . 200.

*(Roma, Arch. di Stato. Archivio Camerale, Registro de' Mandati per le fabbriche*, 1605-1609, fol. 15).

Pietro Bornini scultore deve dare a dì 4 di Gennaro 1607 scudi dugento di moneta pagatoli il Padre Ruberto Primi depositario generale con mandato del Ill.$^{mo}$ Monsignore thesauriere del presente giorno, quali se li pagano a bon conto dell' Istoria dell' Assunta della santissima Virgene di scoltura in marmo che si è obbligato di fare a sue spese e fattura del marmo in poi come per instrumento rogato anti per poliza privata scudi 30 del passato con la sicurtà del S. Francesco Ricci quale Istoria ha da essere posta nella facciata di fuora della cappella di Santa Maria Maggiore verso la guglia nella sallita del monte . . . . . . . . . . . . . 200.

*(Arch. Camerale, Conti di Aless. Ruspoli depositario generale e tesoriere segreto dei danari spesi nelle fabbriche d' ordine del Pontefice Paolo V, 1605-09.*

A dì 25 ottobre 1607

A m. Pietro Bernini scultore scudi cinquanta di moneta a bon conto dell' Istoria dell' Assunta della Madonna che egli fa a manifattura per mettersi nella facciata di fuori verso la guglia della detta capella . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50.

*(Arch. Cam. Mandati).*

E a dì 27 ottobre 1607 s. cinquanta di moneta pagato il detto con mandato de 25 presente a bon conto dell' Istoria della Assunta della Santissima Vergine come sopra . . . 50.

*(Arch. Cam. Conti del depos.)*

A dì 29 di novembre 1607

A m. Pietro Bernini scultore scudi cento di moneta a bon conto della fattura dell' Istoria della S.$^{ma}$ Vergine Maria che egli fa, la quale va posta nella facciata della cappella che N. S.$^{re}$ fa fare in Santa Maria Maggiore verso la piazza della Guglia . . . . . . . . . . 100.

*(Arch. Cam. Mandati).*

E a dì 5 di dicembre s. cento di moneta pagato il detto con mandato de 29 de novembre, a bon conto come sopra . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 100.

*(Arch. Cam. Conti ecc.)*

A dì 21 Febraro 1608.

A m. Pietro Bernini scultore scudi cento di moneta a bon conto della fattura dell' Istoria che egli fa per la facciata della cappella verso la piazza . . . . . . . . . . . . 100.

*(Arch. Cam. Mandati).*

E a dì 6 di Marzo 1608 scudi cento di moneta pagato il detto con mandato de 21 di febraro passato a bon conto come sopra . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 100.
*(Arch. Cam. Conti)*.

A dì 24 aprile 1608.
A m. Pietro Bernini scultore scudi cento di moneta a bon conto dell' Historia dell' Assunta della Santiss.ma Madonna che egli fa in marmo per servitio della capella . . . . . . 100.
*(Arch. Cam. Mandati)*.

E a dì 29 Aprile scudi cento di moneta pagato il detto con mandato de 24 presente a bon conto come sopra . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 100.
*(Arch. Cam. Conti)*.

A dì 17 di luglio 1608
A m. Pietro Bernino scultore scudi cento di moneta a conto della Istoria dell' Assunta della Santiss.ma Madonna per la facciata di fuora della capella a Santa Maria Maggiore . . . 100.
*(Arch. Cam. Mandati)*.

E a dì 24 luglio scudi cento moneta pagatigli il detto con mandato delli 17 detto a conto dell' istoria dell' Assunta della santissima Madonna che deve esser messa fuori della facciata della sudetta capella . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 100.
*(Arch. Cam. Conti ecc.)*

A dì 2 ottobre 1608
A m. Pietro Bernino scultore scudi cento moneta a bon conto dell' Istoria della Sonta della Mad.a S.ma ch' egli fa per la facciata di fuori di detta capella verso la guglia . . . . 100.
*(Arch. Cam. Mandati)*.

E a dì 16 novembre e fu a 16 d' ottobre passato scudi cento di moneta pagatoli detto con mandato de 9 detto a bon conto come sopra . . . . . . . . . . . . . . . . . . 100.
*(Arch. Cam. Conti ecc.)*

A dì 11 decembre 1608
A m. Pietro Bernino scultore scudi cento moneta a bon conto dell' Istoria della Sunta della Mad.na S.ma che far per la facciata di fuori di detta capella . . . . . . . . . . . 100.
*(Arch. Cam. Mandati)*.

E a dì 13 dicembre scudi cento di moneta pagato detto conto con mandato de 11 de presente a bon conto come sopra . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 100.
*(Arch. Cam. Conti ecc.)*

A dì 20 Marzo 1609
A m. Pietro Bernini scultore scudi cinquanta di moneta a bon conto dell' Istoria dell' Assunta della Madonna che egli fa in marmo bianco da porsi all' Altare del Coro della Cappella di S.ta Maria Maggiore . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50.

A dì 5 febbraro 1611
A m. Pietro Bernino scultore scudi quattrocento moneta a bon conto dell' historia della S.ma Assunta fatta nel altare del coro di S. Maria Maggiore . . . . . . . . . . . . 400.
*(Arch. Cam. Fabbriche, Reg. 1600-1614)*.

II.

A dì 16 di Decembre 1610
Havendo Noi sotto scritti visto l' Istoria fatta di sola manifattura da M.o Pietro Bernini scultore quale rappresenta la Gloriosissima Assunta della S.ma Sempre Vergine Maria in doi al-

tezze di marmo novo di Carrara quale è posta in opera nell' ornamento dell' Altare dell' Choro novo fatto fare dalla S.ta di Nostro Signore Papa Paolo quinto alla chiesa di S.ta Maria Maggiore contiguo alle sagrestie fatte fare similmente da S. Santità per servitio di detta Chiesa, et detta Istoria è lunga palmi 11 alta palmi 17 $^{1}/_{3}$ quale havendola ben considerata nel termine che si ritrova al presente la prezzamo valere scudi Dua mille trecento, et quando sarà rodata e impomicciata tutta et alle parte nude lustrata scudi cento di più della sudetta somma che insieme importa scudi 2400 moneta.

Io Flaminio Ponzii Deputato alla suddetta stima mano propria.

(*Roma, Arch. di Stato, Libro dove sarà notato tutta la spesa fatta nella sacrestia che la Santita di nostro Sig.re ha fatta fare in Santa Maria Maggiore e alligati tutti li conti de ciascheduno artista che hanno lavorato in essa, 1605-1615.*

III.

Noi sottoscritti a richiesta delli Signori Flaminio Pontio e Belardino Gualperga veduto e ben considerato l' Istoria dell' Assunta di marmo posta nel Choro della sagrestia nova che ha fatto fare N. S. a Santa Maria Maggiore per doverne dire il nostro parere havendo per tanto riguardato le sue fattighe e considerato il tempo e spese fatte per detta opera giudichiamo concordi si possa pagare scuti tremillia franchi con che detta Istoria esso Signor Pietro Bernino la debbia allustrare con diligentia acciò che la polvere con il tempo non la innegrisca e non se gli attachi sopra et in fede del vero noi sotto scritti affermiamo come di sopra questo di.

Io Nicolo Cordieri afermo quanto di sopra mano propria

Io Ambrogio Bonvigino afermo quanto disopra si contiene mani propria

Io Camilo Mariani schultor in Roma afermo come di sopra per conzenzio

Io Camilo Mariani mano propria.

(*Conto di m. Pietro Bernino, senza data*).

IV.

1611

La santità di Nostro Signore Papa Paolo V et sua R.da Camera apostolica deve dare a m. Pietro Bernino scultore scudi duimila seicento sessanta moneta che tanto importa l' historia della S.ma Assunta fatta da lui nell' altare del choro della nova sagrestia che la S.ta sua ha fatto fare in S.ta Maria Maggiore come per le due retroscritte stime una di scudi 3000; et l' altra di scudi 2400 che per differentia che è nelle dette stime da m. thesoriere generale è stata redutta in detti scudi 2660 in tutto e per tutto dedutti li 5 per cento che detto Bernino è obbligato far bono conforme le conventioni . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2660

Se ne difalca il credito della Camera di contro . . . . . . . . . . . 2410

Resta debitrice la R.a Camera di s. . . 250

(*Nella pagina di contro è la nota dei pagamenti di scudi 2410 fatti al Bernino in trenta volte dal 4 gennaio 1607 (scudi 200) al 5 febbraio 1611 (scudi 400).*

(*Conto di m. Pietro Bernino ecc.*)

V.

*I seguenti documenti oltre che al rilievo dell' incoronazione si riferiscono ad altri lavori che il Bernini eseguì per S. Maria Maggiore, e che non sono ben determinati. Forse alcuni pagamenti riguardano ancora l' Assunta.*

4 luglio 1609

A m. Pietro Bernino scultore scudi cinquanta moneta a bon conto delli lavori fatti et da farsi per servitio della fabbrica di S.ta Maria Maggiore . . . . . . . . . . . . . 50.

*(Sempre con la stessa formula si pagano all' artista il 14 agosto, il 5 settembre, il 17 ottobre, il 12 dicembre 1609 scudi 50 per volta; il 23 gennaio, il 3 aprile, l' 8 maggio, il 5 giugno, il 19 giugno, il 9 luglio 1610 scudi 50 per volta; il 24 luglio scudi 30; il 14 agosto, l'11 settembre, il 2 ottobre, il 13 novembre, il 4 dicembre 1610 scudi 80 per volta; il 18 gennaio 1611 scudi 30. Il primo documento che alluda chiaramente all' Incoronazione è il seguente:*

29 gennaro 1611

A Pietro Bernino scultore scudi ducento moneta a bon conto dell' historia dell' Incoronatione et altri lavori che fa per servitio della Capella di Santa Maria Maggiore . . . . 200.

*Il 12 marzo, scudi 30.*

22 marzo 1611

A m. Pietro Bernini scultore scudi duecento cinquanta moneta a bon conto delli lavori fatti e da farsi per servitio della historia che va nella cappella di S. Maria Maggiore . . . 250.

*Il 10 aprile gli si pagano scudi 30.*

*(Arch. Cam. Fabbriche, Reg. 1600-1614).*

VI.

2 novembre 1612

A m. Giovanni Bellucci s. dugento quarantanove di moneta quali se li fanno pagare per un marmo bianco di Carrara dato per rifare di novo da Pietro Bernino scultore la Historia della Incoronatione della bo: me: di Papa Clemente Ottavo per servitio del Deposito suo nella Capella che S. S.ta ha fatto fare in S.ta Maria Maggiore, compresovi la condotta di marmo da Porta Portese in detto loco di S.ta Maria Maggiore et altro come per suo conto tassato da Bernardino Valperga e Gio. Maria Benazzini misur. della Cam. Approvato dal S. Giulio Buratti s. . . 249.

VII.

A dì 19 di Genaro 1614

A maestro Pietro Bernino scultore scudi seicento di moneta quali se li fanno pagare per resto et intiero pagamento delle due Historie di marmo della Incoronatione della felice memoria di Papa Clemente da lui fatte una di quali posta nel Deposito di esso papa Clemente in la capella che S.S. ha fatto fare in S.ta Maria Maggiore et questi oltre altri s. 300 simili che di già ha havuto a questo conto, et così pagati con sua ricevuta se li faranno boni al conto della fabrica di detta capella. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 600.

VIII.

A dì 30 di Genaro 1614

Illustre Signor Roberto Primi depositario generale di Nostro Signore, li piacerà pagare a Bernardo Cesare carrettiere scudi settanta di moneta quali se li fanno pagare per il porto di settantacinque carrate di marmi dalli Pantani, dal Tempio della Pace, da Ripa grande, dalli Termini di Diocletiano . . . ., compresovi anco la portatura della prima Historia dell' Incoronatione di Papa Clemente fatta dal Bernino, di esso loco di S.ta Maria Maggiore a Monte Cavallo, ecc. 70.

IX.

A dì 23 di giugno 1614

A maestro Marcantonio Fontana e maestro Angelo Pozzo compagni muratori scudi cento ottanta di moneta quali se li fanno pagare per diversi lavori da loro fatti cioè l' havere calata la campana grossa del Campanile della chiesa di S.ta Maria Maggiore per rifarla di novo essendo

rota, la Historia dell' Incoronatione di S. S.ta che stava nella sua capella in detta chiesa nel Deposito della bo: me: di Papa Clemente, et rimesavi un' altra, et altro come per suo conto, ecc. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 180.

*(Arch. Cam. Fabbriche, Reg. 1600-1614).*

X.

A dì 4 di Giugno 1616

A m. Pietro Bernino scultore scudi cinquanta di moneta a bon conto di un Angelo di marmo che lui fa per mettere sopra del frontespitio della Porta grande della Capella che S. S.ta ha fatto fare nella fabrica sudetta . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50.

A m. Guglielmo Bertolotti scudi cinquanta di moneta a bon conto d' un Angelo di marmo che lui fa per servitio in tutto come sopra . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50.

A dì 21 luglio 1616

A Guglielmo Bertolotti scultore scudi cinquanta di moneta a bon conto dell' angelo di marmo che lui fa per mettere sopra del frontespitio della porta grande della Capella sudetta . 50.

A Pietro Bernino scultore scudi cinquanta di moneta a bon conto d' un Angelo di marmo che lui fa per servitio come di sopra . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50.

*(A dì 13 di settembre 1616 si pagano altri 50 scudi al solo Bertolot; il 22 dello stesso mese, scudi 50 al Bernino; il 18 novembre, scudi cinquecento ad entrambi).*

A dì 30 di gennaro 1617

A m. Pietro Bernino scultore scudi duecento di moneta per resto di scudi 400 simili che importa l' Angelo di marmo che lui ha fatto, la quale è posta sopra del frontespitio della Porta della sala ch' entra nella Capella che S. S.ta ha fatto fare nella fabrica nova del Palazzo di Monte Cavallo, et così pagali con sua ricevuta se li faranno boni al conto del Riquadramento e Capella . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 200.

A. m. Guglielmo Bertolotti scultore scudi duecento di moneta per resto di scudi 400 simili ch' importa l' Angelo di marmo che lui ha fatto per servitio in tutto come di sopra . . 200.

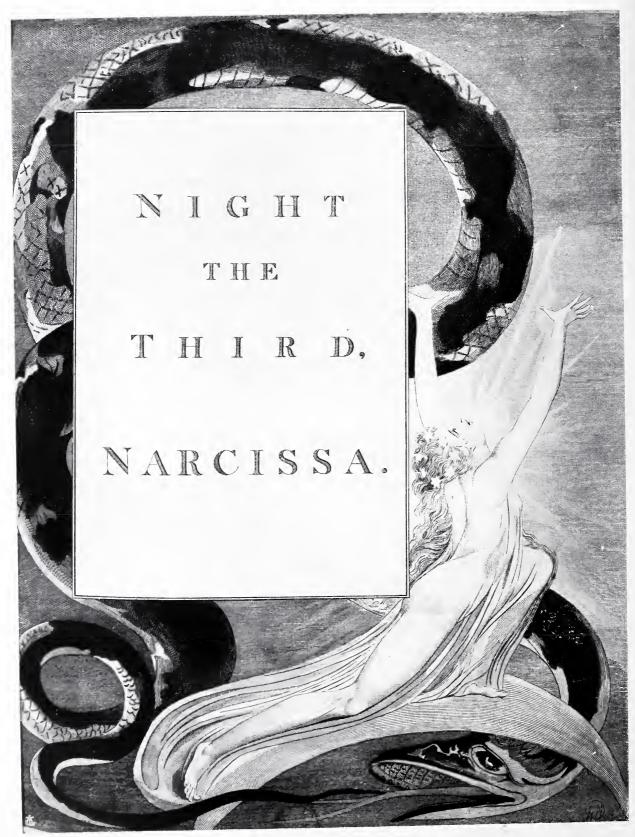
*(Arch. Cam. Fabbriche, Reg. 1615-1620).*

Cesare Bellocci - *Amministratore-Responsabile.* — Proprietà artistica e letteraria riservata.

STAB. TIPOGRAFICO DITTA L. LAZZERI - SIENA.

Inchiostri LORILLEUX di MILANO

# NIGHT THE THIRD,

# NARCISSA.

*L' anima gloriosa*

VITA D'ARTE

RIVISTA MENSILE ILLVSTRATA
· D'ARTE ANTICA E MODERNA ·

ANNO 2. - VOL. IV. NOVEMBRE 1909 - N. 23

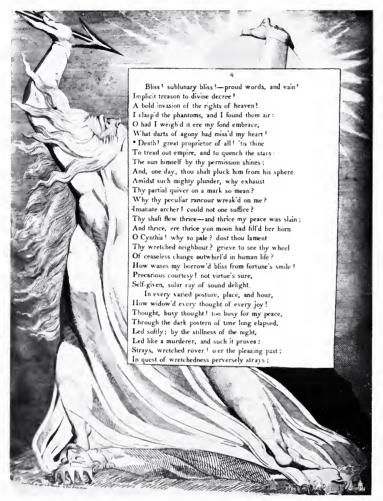
# Un Poeta Pittore: WILLIAM BLAKE

Temperamento di uomo primitivo ricco ed impetuoso, intelletto eroico, cuore dolce ed intatto di fanciullo: poeta, filosofo, pittore, drammaturgo, incisore; saggio e visionario; tale fu William Blake.

Nacque a Londra, 28, Broad Street, Golden Square, da Giacomo Blake d'origine irlandese, l'anno 1757, anno che doveva segnare la fine del vecchio mondo ed il cominciamento d'un'era novella secondo la profezia di Swedenborg. In una fra le sue più deliziose poesie così egli cantò la sua nascita: « Mia madre gemette, mio padre pianse — Io mi slanciai nel periglioso mondo — debole, nudo, gridando forte — Come un demonio nascosto in una nuvola — [1].

L'infanzia fu triste a quell'anima che possedeva solo due occhi grandi per sognare. A l'età di quattro anni sembra che avesse la prima visione. Crabb Robinson dice nel suo giornale che Dio mise la fronte del piccolo William contro la finestra, ed egli cominciò a vedere ed a raccontare cose strane. Un giorno, a Peckam Rye, vide un albero pieno di angioli, dalle ali scintillanti; un'altra volta

[1] La poesia s'intitola « *Infant sorrow* », e fa parte dei « *Songs of Experience* »; vedi « The Poems of W. Blake », London, 1885.

ritornando da una passeggiata in campagna narrò alla mamma trasecolata d' essersi imbattuto nel profeta Ezechiele. Per sua fortuna non lo mandarono ad ingaglioffarsi su i banchi d' una scuola. ed il giovinetto potè trascorrere liberamente i giorni primaverili a contemplare gli aspetti meravigliosi della vergine natura ed a leggere e meditare i libri di Swedenborg e di Boehme. Più tardi entrò come apprendista nella bottega d' un maestro incisore, dove rimase due anni, ad imparare quell' arte. Nel 1782 sposò Caterina Boucher che gli fu moglie amante e fedele, così in vita come nel breve tempo che a lui sopravvisse. Da quel primo ed unico amore sembrò fiorire splendida l' opera varia del poeta.

8

Bliss! sublunary bliss!—proud words, and vain!
Implicit treason to divine decree!
A bold invasion of the rights of heaven!
I clasp'd the phantoms, and I found them air:
O had I weigh'd it ere my fond embrace,
What darts of agony had miss'd my heart!
"Death! great proprietor of all! 'tis thine
To tread out empire, and to quench the stars:
The sun himself by thy permission shines;
And, one day, thou shalt pluck him from his sphere.
Amidst such mighty plunder, why exhaust
Thy partial quiver on a mark so mean?
Why thy peculiar rancour wreak'd on me?
Insatiate archer! could not one suffice?
Thy shaft flew thrice—and thrice my peace was slain;
And thrice, ere thrice yon moon had fill'd her horn
O Cynthia! why so pale? dost thou lament
Thy wretched neighbour? grieve to see thy wheel
Of ceaseless change outwhirl'd in human life?
How wanes my borrow'd bliss from fortune's smile!
Precarious courtesy! not virtue's sure,
Self-given, solar ray of sound delight.
In every varied posture, place, and hour,
How widow'd every thought of every joy!
Thought, busy thought! too busy for my peace,
Through the dark postern of time long elapsed,
Led softly; by the stillness of the night,
Led like a murderer, and such it proves;
Strays, wretched rover! o'er the pleasing past;
In quest of wretchedness perversely strays;

*L' impero universale della morte*

Di fatti nel 1783 apparvero pubblicati con l' aiuto di alcuni amici e fra gli altri del Flaxman, i suoi « *Schizzi Poetici* » ma i « *Canti dell' Innocenza* », quelli che gli meritarono il titolo di *Fanciullo gigante*, uscirono nel 1789, l' anno torbido di sangue. Nel preludio che gli precede si leggono questi versi:

« Ed io mi sono fatta una penna rustica,
« E l' ho intinta ne l' acqua chiara,
« Ed ho scritte le mie canzoni gioiose,
« Che ogni fanciullo può ascoltare con gioia ».

Egli stesso incideva nel metallo i suoi canti e n' era il magnifico ed inspirato illustratore.

Dal 1789 al 1822 pubblicò per tal modo, il *Libro di Thel*, il *Matrimonio del Cielo e dell' Inferno*, i *Canti dell' Esperienza*, *Gerusalemme*, e molte altre poesie affocate di schietto e nobile lirismo ed illustrate con impeto mistico, che i suoi contemporanei, intirizziti in uno stile classico esangue, non riuscirono ad apprezzare.

31

Heart-buried in the rubbish of the world—
The world, that gulph of souls, immortal souls,
Souls elevate, angelic, wing'd with fire
To reach the distant skies, and triumph there
On thrones, which shall not mourn their masters changed,
Though we from earth; ethereal, they that fell.
Such veneration due, O man! to man.
Who venerate themselves, the world despise.
For what, gay friend, is this escutcheon'd world,
Which hangs out death in one eternal night?
A night, that glooms us in the noon-tide ray,
And wraps our thought, at banquets, in the shroud.
Life's little stage is a small eminence,
Inch-high the grave above; that home of man,
Where dwells the multitude; we gaze around;
We read their monuments; we sigh, and while
We sigh, we sink; and are what we deplored:
Lamenting, or lamented, all our lot!
Is death at distance? no: he has been on thee;
And given sure earnest of his final blow
Those hours, which lately smiled, where are they now?
Pallid to thought, and ghastly! drown'd, all drown'd
In that great deep, which nothing disembogues;
And, dying, they bequeath'd thee small renown
The rest are on the wing; how fleet their flight!
Already has the fatal train took fire,
A moment, and the world's blown up to thee,
The sun is darkness, and the stars are dust.
* 'Tis greatly wise to talk with our past hours,
And ask them, what report they bore to heaven;

*Le buone Ore ed il morituro*

L' esistenza di William Blake fu una lotta continua e penosa

contro la miseria, nella quale ogni tanto lo soccorrevano i rari amici come il Flaxman, il Fuseli, e più d'ogni altro il Butts [1].

William Blake morì a Londra nel 1827.

Il giorno della morte improvvisò poesie in lode al Creatore e dolcemente le disse alle orecchie della compagna ansiosa che l'assisteva, soggiungendole, in fine, con molto affetto: « Oh! mia cara! non sono mie, sai, non sono mie! ». Prima di morire il suo volto si compose in una pace d'infinita bellezza, gli occhi si riempirono di splendore, e cantando cose che vedeva nel cielo si spense. « È morto un santo! » esclamò una povera donna amica della signora Blake, presente a quel transito. Sembra che l'artista lasciasse ben cento volumi manoscritti e pronti a darsi alle stampe: Federico Tatham, al quale furono confidati, li bruciò — a maggior gloria di Dio — credendo fermamente che li avesse inspirati il Demonio [2].

93

Which, dying, tenfold terror gives to death,
And dips in venom his twice-mortal sting.
Learn hence what honours, what loud pæans due
To those, who push our antidote aside;
Those boasted friends to reason and to man,
Whose fatal love stabs every joy, and leaves
Death's terror heighten'd gnawing on his heart:
These pompous sons of reason idolized
And vilified at once; of reason dead,
Then deified, as monarchs were of old;
What conduct plants proud laurels on their brow?
While love of truth through all their camp resounds,
They draw pride's curtain o'er the noon-tide ray,
Spike up their inch of reason on the point
Of philosophick wit, call'd argument;
And then, exulting in their taper, cry,
" Behold the sun;" and, Indian-like, adore.
Talk they of morals? O thou bleeding love!
Thou maker of new morals to mankind!
The grand morality is love of THEE.
As wise as Socrates, if such they were,
Nor will they bate of that sublime renown,
As wise as Socrates might justly stand
The definition of a modern fool.
A christian is the highest stile of man:
And is there who the blessed cross wipes off,
As a foul blot, from his dishonour'd brow?
• If angels tremble, 'tis at such a sight;
The wretch they quit, desponding of their charge,
More struck with grief or wonder, who can tell?

*Il peccatore pervicace e gli angioli buoni*

* * *

Quest'uomo il quale vedeva con l'occhio interiore le cose ultra

[1] cf. Mr. Butts, the friend and patron of Blake by Ada Briggs - « The Connoisseur » October 1907.

[2] Per maggiori notizie intorno alla vita di W. Blake si vegga oltre al magnifico saggio di Algernon C. Swinburne - London - John Camden Holten - Piccadilly - 1868, ed anche lo scritto di M. W. B. Yeats, che precede l'edizione delle opere di William Blake. London, 1893.

mondane più chiaramente di quanto non vedesse le terrene, questo principe dei simbolisti che seppe realizzare i miti stupendi creati dalla sua fantasia di teologo mistico, ci avvince con il fascino di un' arte profondamente originale, che è ancora del tutto sconosciuta

70

Caught at a court; purged off by purer air,
And simpler diet; gifts of rural life!
Blest he that hand divine, which gently laid
My heart at rest, beneath this humble shed.
The world 's a stately bark, on dangerous seas
With pleasure seen, but boarded at our peril;
Here, on a single plank thrown safe ashore,
I hear the tumult of the distant throng,
As that of seas remote, or dying storms;
And meditate on scenes more silent still;
Pursue my theme, and fight the fear of death.
Here, like a shepherd gazing from his hut,
Touching his reed or leaning on his staff,
Eager ambition's fiery chase I see;
I see the circling hunt of noisy men
Burst law's inclosure, leap the mounds of right,
Pursuing and pursued, each other's prey;
As wolves, for rapine; as the fox, for wiles;
* Till death, that mighty hunter, earths them all.
Why all this toil for triumphs of an hour?
What, though we wade in wealth, or soar in fame,
Earth's highest station ends in, " here he lies!"
And " dust to dust" concludes her noblest song.
If this song live, posterity shall know
One, though in Britain born, with courtiers bred,
Who thought e'en gold might come a day too late;
Nor on his subtle death-bed plann'd his scheme
For future vacancies in church or state;
Some avocation deeming it——to die

*La furia della Morte*

in Italia. Le ricche edizioni delle opere adorne dalle incisioni di William Blake sono estremamente rare perfino in Inghilterra, ove se le disputano e le posseggono i collezionisti che hanno il privilegio del gusto e del denaro. Io debbo alla cortesia squisita del mio fortunato amico, il conte Giuseppe Primoli, di poter offrire, come un saggio dell' arte di William Blake, qui riprodotte, alcune

## NIGHT THE SECOND.

" WHEN the cock crew, he wept"—smote by that eye
Which looks on me, on all; that power, who bids
This midnight centinel, with clarion shrill,
* Emblem of that which shall awake the dead,
Rouse souls from slumber into thoughts of heaven:
Shall I too weep? where then is fortitude?
And, fortitude abandon'd, where is man?
I know the terms on which he sees the light,
He that is born, is listed; life is war,
Eternal war with woe: who bears it best,
Deserves it least—on other themes I'll dwell.
LORENZO! let me turn my thoughts on thee,
And thine, on themes may profit; profit there,
Where most thy need—themes, too, the genuine growth
Of dear PHILANDER's dust: he, thus, though dead,
May still befriend.—What themes? time's wondrous price,
Death, friendship, and PHILANDER's final scene.

*La risurrezione dei morti*

fra le più significative illustrazioni fatte dall' artista per il libro di Edward Young « *The Complaint and the Consolation, or Night thougts* ». nella superba edizione londinese di R. Noble. del 1797. Aggiungo però che non saprei mai abbastanza dissuadere coloro

54

Where darkness, brooding o'er unfinish'd fates
With raven wing incumbent, waits the day,
Dread day! that interdicts all future change!
That subterranean world, that land of ruin!
Fit walk, LORENZO, for proud human thought!
There let my thought expatiate; and explore
Balsamic truths, and healing sentiments
Of all most wanted, and most welcome here.
For gay LORENZO's sake, and for thy own
My soul! "The fruits of dying friends survey;
"Expose the vain of life; weigh life and death;
"Give death his eulogy; thy fear subdue;
"And labour that first palm of noble minds—
"A manly scorn of terror from the tomb:"
This harvest reap from thy NARCISSA's grave.
As poets feign'd, from Ajax streaming blood
Arose, with grief inscribed, a mournful flower;
Let wisdom blossom from my mortal wound.
And first, of dying friends; what fruit from these?
It brings us more than triple aid; an aid
To chase our thoughtlessness, fear, pride, and guilt.
Our dying friends come o'er us like a cloud,
To damp our brainless ardours, and abate
That glare of life which often blinds the wise:
Our dying friends are pioneers, to smooth
Our rugged pass to death; to break those bars
Of terror and abhorrence nature throws
Cross our obstructed way; and thus to make
Welcome as safe our port from every storm:
Each friend by fate snatch'd from us, is a plume

*Il fiume dei trapassati*

che possono essere tormentati da scrupoli intorno alla cosiddetta *correttezza* d' un disegno, dal soffermarsi pur un istante su l' opera di questo artista spaventosamente eretico, il quale giudicava il Rubens ed il Reynolds degli scombiccheratori di tele; e mi preme di avvertire gli spiriti spregiudicati che mai apparve così necessario

per giudicar bene d' un artista d' inforcare con diligenza i *suoi* occhiali, come per William Blake.

Se volete averne una prova palese confrontate anzi tutto i suoi disegni con l' opera dei contemporanei, con le famose pitture dei Reynolds, dei Gainsborough, dei Romney, dei Lawrence, dei Pater, dei Lancret, dei Nattier; i maestri d'eleganze femminili inglesi ed anche francesi di quel raffinato e moribondo sec. XVIII. Confrontatele pure con quelle degli artisti neoclassici del giovine secolo XIX. Voi subito giurate che il Blake non ha mai vedute nè le prime, nè le seconde, nè quelle di nessun altro artista conosciuto, e siete portati a credere che questo spirito singolare non sia nato e vissuto a Londra ma in un deserto. E questo in parte è vero: il Blake sembra aver seguito perfettamente il consiglio di Leonardo: « Vivi da solo giacchè sarai allora *tutto* tuo » « The world of imagination is the world of eternity » egli scrisse, e crebbe difatti nel mondo della *sua* anima, popolato di sogni, di fantasmi meravigliosi, dominato da forze celesti e sataniche, da ignoti dei ai quali credeva, come Los signore del tempo, come Enitharmon, dea dello spazio, Theotormon, il rappresentante della virilità decaduta, Oothoon la personificazione della femminilità

13

To naked waste; a dreary vale of tears:
The great magician's dead! thou poor pale piece
Of outcast earth—in darkness! what a change
From yesterday! thy darling hope so near,
Long-labour'd prize, O how ambition flush'd
Thy glowing cheek! ambition, truly great,
Of virtuous praise: death's subtle seed within,
Sly, treacherous miner! working in the dark,
Smiled at thy well-concerted scheme, and beckon'd
The worm to riot on that rose so red,
Unfaded ere it fell—one moment's prey!
Man's foresight is conditionally wise;
Lorenzo! wisdom into folly turns
Oft, the first instant its idea fair
To lab'ring thought is born: how dim our eye!
• The present moment terminates our sight;
Clouds, thick as those on doomsday, drown the next;
We penetrate, we prophesy in vain:
Time is dealt out by particles; and each,
Ere mingled with the streaming sands of life,
By fate's inviolable oath is sworn
Deep silence, " where eternity begins."
By nature's law, what may be, may be now:
There's no prerogative in human hours:
In human hearts what bolder thought can rise,
Than man's presumption on to-morrow's dawn?
Where is to-morrow?—in another world!
For numbers this is certain; the reverse
Is sure to none; and yet on this perhaps,
This peradventure—infamous for lies,

*Lo spirito della morte che piomba sul pargolo*

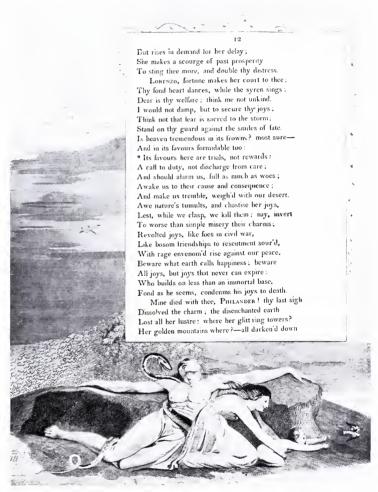
prigioniera. Gli uomini *serî* potranno sorridere di lui come di un pazzo, eppure non si vide mai un uomo che fosse più del Blake in armonia con le proprie idealità, ed oltre a ciò, così giusto, forte, buono, innamorato delle grandi cose e disprezzatore fierissimo delle piccole e vili. Ben risero di lui i contemporanei, gente da salotto, abituata alle riverenze dinanzi agli specchi ed a godere delle facezie volteriane; e si comprende come la vista di questo solitario ebro d' ambrosia celeste la scandalizzasse. Di fatti, l' *Examiner*, il foglio londinese cui faceva capo la critica ossequiosa ai gusti della maggioranza, non si vergognava di censurare aspramente l' opera del Blake incarnante la reazione nazionale nell' arte contro la servitù straniera, ed osava additargli l' *irreprensibile* Schiavonetti!

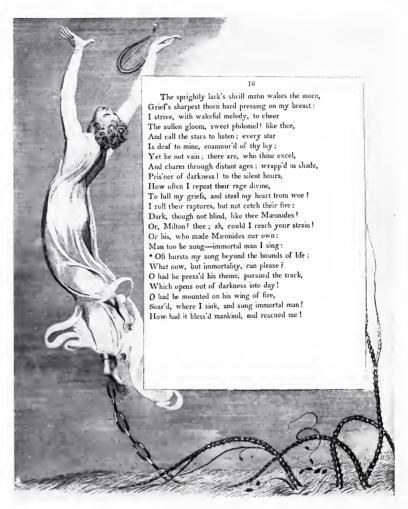
12

But rises in demand for her delay;
She makes a scourge of past prosperity
To sting thee more, and double thy distress.
LORENZO, fortune makes her court to thee;
Thy fond heart dances, while the syren sings;
Dear is thy welfare; think me not unkind,
I would not damp, but to secure thy joys:
Think not that fear is sacred to the storm;
Stand on thy guard against the smiles of fate.
Is heaven tremendous in its frowns? most sure—
And in its favours formidable too:
* Its favours here are trials, not rewards:
A call to duty, not discharge from care;
And should alarm us, full as much as woes;
Awake us to their cause and consequence;
And make us tremble, weigh'd with our desert,
Awe nature's tumults, and chastise her joys,
Lest, while we clasp, we kill them; nay, invert
To worse than simple misery their charms:
Revolted joys, like foes in civil war,
Like bosom friendships to resentment sour'd,
With rage envenom'd rise against our peace.
Beware what earth calls happiness; beware
All joys, but joys that never can expire:
Who builds on less than an immortal base,
Fond as he seems, condemns his joys to death.
Mine died with thee, PHILANDER! thy last sigh
Dissolved the charm; the disenchanted earth
Lost all her lustre: where her glitt'ring towers?
Her golden mountains where?—all darken'd down

*La felicità che s' invola*

*
* *

I disegni che interpretano liberamente la poesia del Young sono a lor volta canti d' un poema originale consacrato dal Blake al Tempo, al Dolore, alla Morte, a l' Anima gloriosa vincitrice del corpo, allo spirito della Verità trionfante sul mondo.

L' impero universale della Morte è rappresentato nel vecchio gigante che poggia i piedi su i cadaveri dei re della terra e levasi, enorme, signore dello spazio e del tempo, per rovesciare il sole

dal firmamento. Da questa scena di grandiosità biblica trapassando ad un'altra grande per forza di pietosa commozione umana, noi vediamo lo spirito della Morte che scende improvviso e crudele. ma con gli occhi chiusi. quasi per ribrezzo dell' atto micidiale. a col-

*L' anima prigioniera*

pire il pargolo florido che bacia con tenerezza la madre. Ed ecco l' uomo giusto vicino a morire che s' indugia con le buone *Ore* vissute. le quali tornano a consolarlo mostrandogli segnati in cartellini i suoi meriti per la vita futura. In queste figurazioni si rivela attraverso l' espressione artistica l' anima di William Blake, d' un' ingenuità ricca e spontanea di sentimento che specie ne l' ultimo

By the great edict, the divine decree,
Truth is deposited with man's last hour;
An honest hour, and faithful to her trust
Truth, eldest daughter of the Deity;
Truth, of his council when he made the worlds,
Nor less when he shall judge the worlds he made;
Though silent long, and sleeping ne'er so sound
Smother'd with errors, and oppress'd with toys;
That heaven-commission'd hour no sooner calls,
But from her cavern in the soul's abyss,
Like him they fable under Ætna whelm'd,
* The goddess bursts in thunder and in flame;
Loudly convinces, and severely pains:
Dark demons I discharge, and hydra-stings:
The keen vibration of bright truth—is hell:
Just definition! though by schools untaught,
Ye deaf to truth! peruse this parson'd page,
And trust for once a prophet and a priest;
" Men may live fools, but fools they cannot die."

*Lo spirito della Verità*

disegno ci fa pensare ad alcuni fra i nostri maestri primitivi con una suggestione che non sono capaci di offrirci i lavori dei *preraffaelliti* inglesi che a quelli direttamente s' inspirarono dietro la guida di Dante Gabriele Rossetti. Ad una potenza di espressione

46

Or if we wish a fourth, it is a friend——
But friends how mortal! dangerous the desire.
Take Phœbus to yourselves, ye basking bards!
Inebriate at fair fortune's fountain-head;
And reeling through the wilderness of joy;
* Where sense runs savage broke from reason's chain,
And sings false peace, till smother'd by the pall.
My fortune is unlike; unlike my song;
Unlike the DEITY my song invokes.
I to day's soft-eyed sister pay my court,
Endymion's rival! and her aid implore;
Now first implored in succour to the muse.
Thou who didst lately borrow Cynthia's form,
And modestly forego thine own! O thou
Who didst thyself, at midnight hours, inspire!
Say, why not Cynthia patroness of song?
As thou her crescent, she thy character
Assumes; still more a goddess by the change.
Are there demurring wits, who dare dispute
This revolution in the world inspired?
Ye train pierian! to the lunar sphere,
In silent hour address your ardent call
For aid immortal—less her brother's right.
She, with the spheres harmonious, nightly leads
The mazy dance, and hears their matchless strain;
A strain for gods, denied to mortal ear.
Transmit it heard, thou silver queen of heaven!
What title or what name endears thee most?
Cynthia! Cyllene! Phœbe!—or dost hear
With higher gust fair P——d of the skies?

*La bellezza caduca*

michelangiolesca assurge invece l' anima di William Blake ne l'angelo che piomba su lo scheletro a gridargli con la tromba la sua risurrezione. Ma dove ella si trasfigura in una luce d' inarrivabile bellezza spirituale e d' arte è nella scena dell' Anima gloriosa incarnata nella donna che poggia un ginocchio su l' arco lunare, come quella che ha vinte le prove della vita terrestre, e protende

al cielo le braccia con divino slancio d' amore, le chiome cosparse di stelle, il volto rapito in estasi di gioia paradisiaca. L' ingresso dell'anima ne l'eternità della gloria è caratterizzato per il segno del serpente dalle estremità riunite, che secondo William Blake è simbolo dell' Eterno. La furia divoratrice della Morte torna il Blake a raffigurare in due scene nelle quali il suo genio inventivo ed espressivo si riafferma sovrano: là ove ci mostra nuda ed inconsapevole una fanciulla che dispiega all' aria ed ai campi la sua bellezza, fra gli ondeggianti e copiosi capelli, come un canto di gioia, e la Morte sopraggiunge ad avvolgerla nel funebre manto: là ove nelle sembianze d' un cacciatore ella aizza, ghignando, un feroce mastino contro l' umana preda che cade riversa. L'empito bestiale del cerbero, l' orrore che si dipinge sul volto del cacciatore selvaggio, la violenza della muta cinghialesca che si precipita bramosa a dilaniare l' uomo atterrato, sono tali da farci dimenticare la spaventosa scorrettezza del disegno con la quale il Blake sembra voglia provocare in questa scena lo spettatore: si osservi la mano che spunta al di fuori del riquadro tipografico, supponendo un braccio inverosimilmente lungo! Ma, come avvertivo, qui bisogna obliare il cànone di Policleto e l' arte dei greci per misurare la profondità d' un' anima barbarica straordinariamente ricca e religiosa.

A quale forza di cielo questa s' inchina? Ella stessa lo dice in alcuni versi del poema « *Samson* »

« *O Truth, that shinest with propitious beams,*
« *Turning our earthly night to heavenly day,*
. . . . . . . . . . .
« *Bringing good news of Sin and Death destroyed!* »

Ed ecco lo spirito della Verità giudicatrice e giustiziera del Peccato e della Morte divampare lampeggiando con fragore di tuoni, sul mondo. Alla Verità, unica dea, volle inchinarsi l' artista che visse e lavorò fuori d' ogni regola ma secondo una legge.

PIERO MISCIATTELLI

# LUIGI DE FEO

Come artista, poco tempo fa, non si conosceva. Luigi De Feo era noto soltanto perchè correva, elegantissimo ufficiale dei Dragoni di Savoia, in tutti i salotti della Venezia aristocratica, ove portava, insieme alla divisa, quel *non so che* di fine e quel gusto signorile, che danno alla persona un grande vantaggio, e la richiamano a preferenza.

Un bel giorno De Feo comparve in abito borghese: correva medesimamente

Luigi De Feo

pei salotti, gli stessi salotti, e vestiva il frak con la stessa eleganza, con la quale aveva indossata l'uniforme.

Egli non era più un ufficiale, era un artista. La sciabola aveva ceduto alle lusinghe dell'arte: qualche cosa che turbava il cervello dell'uomo proruppe in una determinazione forse violenta: l'anima si agitava forse in più visioni

non ancor bene definite, e sentiva un bisogno di creare: per questa enorme attività, che oggi si spande ovunque a conseguire un premio non ignobile, i giovani e sani nervi di Luigi De Feo sentivano di potere e di sapere operare. Ed egli, tratta l'anima ardente dalle sue visioni, e lanciatala alla ricerca delle sue forme, oprò infatti.

Ma quì in questa Venezia dolce, che tanto tesoro chiude di misteri e di ansie, di miracoli e di sorrisi, di gioie e di promesse, la rivelazione di Luigi De Feo non era pur anco avvenuta. Avvenne quest'anno all'aprirsi della *Ottava Internazionale*. Fra il tumulto delle opere presentate a questa giuria di accettazione, soltanto un centinaio, fra pitture e sculture, ne vennero accolte. In queste ultime è un busto in bronzo di Luigi De Feo « *L'adolescente* », che ha trovato posto nella sala internazionale N. 4. Il solo fatto che l'opera sia fra le poche elette, parla subito in favore dell'artista, ed è già gran segno d'onore, quì ove l'ingresso all'*Internazionale Veneziana* è considerato come un battesimo d'importanza notevolissima. Un artista accolto in questa mostra entra tosto presso maestri e profani in grande considerazione.

*L'adolescente* è l'opera di un artefice dotato di acuta osservazione: il titolo non è vanamente scelto, cosa che avviene sovente, massime nei pittori, ma il titolo è l'opera stessa, cioè il suo significato. Vi è nel volto di questo ragazzo qualche cosa di tenero e di infantile,

e una certa gaiezza verginale, anche spontanea e simpatica, non priva di palpito: e il tutto modellato senza incertezza, con una cura previdente di consegnare un' opera completa.

Il giovane artista, intrapresa questa via lusingatrice, colma pure d' aspre battaglie, ma lusingatrice tuttavia, non ristette. Non sostò egli a mirare un lembo di cielo, o una vallata, o un succedersi chiuso di montagne, ma andò . . . andò per vedere, per conoscere, per studiare: andò ove la vita più urge, ove il cervello maggiormente combatte, ove l' anima tra le fatalità di un mondo tumultuoso si fa più forte e si affina.

Fu a Parigi ove avvicinò maestri e discepoli, ove attinse nuova lena, ove ebbe novelle visioni e aspirò ad altre forme.

A Parigi nel 1907 De Feo espose un pregevole lavoro al Salon. Ma la mente dell' artista era combattuta da tormenti d'arte non ben precisi, poichè mentre si affollavano fantasie d'ogni fatta, un desiderio, una brama anzi, gli appariva e gli urgeva e l' incalzava a meditare e a preparare e a creare una forma d' arte, che si imponesse col prestigio di una vera personalità. Così Luigi De Feo che all' inizio del suo lavoro fu buon pittore di paesaggi e di marine, e ritrattista anche buono, e poi scultore nel significato classico della parola, ora dà con impeto tutta la sua attività ad un' opera

squisita, ch' egli tratta con una superba eleganza. Voglio dire della *medaglia* e della *targhetta*. E nell' una riproduce in bassorilievo la testa, nella seconda anche tutta la persona, ma sia nella prima forma artistica, che nella seconda, si rivelano qualità eccellenti di artefice aristocratico. Il disegno ne è così fine, la modellazione così sicura, da raggiungere dei tratti caratteristici, atti ad indicare una *maniera* ed una personalità.

In questo lavoro si compenetra oggi l' opera di Luigi De Feo, e per questo egli dà l' anima a una ricerca, che giunga sempre più a una maggiore perfezione, e l' analisi non si dissolva ma si avvivi in ogni particolare minuto, perchè sia una sublime corrispondenza ed un unico intendimento tra l' eleganza, la superiorità del modello, e la foggia di questa sua arte. Pare inestinguibile nell' artista questa fiamma; la figurina dolce, ch' egli già prevede nel gesso e poi nel bronzo o nell' avorio, lo tormenta e l' appassiona.

Egli va da Parigi a Venezia, e nei due luoghi lavora, e nei due luoghi tiene uno studio, centro frequentatissimo della sua attività. A Venezia la sede dello scultore è in quel meraviglioso connubio di canali, di fondamenta oltre il ponte dell' Accademia, che tutti gli insigni artefici veneziani hanno reso anche più caratteristico, per la loro presenza. E quì pare quasi che piova un' altra luce, più tersa e più viva, il sole pare che abbia riflessi più strani e pare colori la salsedine, che è più pungente ed acuta. Qui la città magnifica è ancora al suo stato di verginità: i capelli tizianeschi delle popolane non subirono per anco l' of-

fesa di una manifattura imprudente: qui il passaggio d'una veste parigina è ancora un'atroce stonatura: qui i putti che inghirlandano i pozzi, così celebri, non paiono indifferenti all'abbandono della *vera* esausta.

L'opera di Luigi De Feo non doveva lungamente tenersi celata, e doveva in breve essere richiesta da chi ne comprendeva il significato ed il buon gusto. E la *larghetta* e la *medaglia* ebbero infatti ben presto i loro richiedenti. Noto il ritratto della *Contessa di Mazzarino* in una soave e nobile espressione, disegnato con molta grazia, trattato specialmente nei capelli e nell'abbandono del braccio con una lodevolissima morbidezza. Noto il ritratto della duchessa *D'Orsay di Villarosa*, in cui la vivacità, la giocondità anzi del volto vi è mantenuta con un senso pieno di significazione, espressa in quel verso dettato dal D'Annunzio: *E dietro il mio sorriso io mi nascondo*. Noto il ritratto di *Donna Beatrice Saluzzo di Corigliano* che è tutto un'armonia di disegno e di composizione, piccola opera sensibile, avvivata in una mirabile compostezza. Ricordo anche l'altro di *Sofia Serristori*, a cui non manca la poesia dei suoi giovani anni: e la *Parisienne* al quale è impresso, con vero magistero, quello spirito originale della donna, che sorride fra una audacia ed una amabilità.

Tra le medaglie mi piace ricordare il ritratto di *Lionello Papafava da Carrara*, eccellente per finezza di rilievo; quello di *Ippolito Cini*, squisito nel suo

profilo infantile, e quello del giovane americano *Augusto Heriot* una composizione d' un gusto classico spiccato, costruita mirabilmente nel disegno, modellata sicuramente, espressa con accortezza in ogni particolare anatomico.

Quest' arte, che il biondo scultore pugliese ci mostra, volta a un alto senso di eleganza e di grazia, gradita oltre ogni dire all' occhio dell' osservatore, e sulla quale è diffusa una grande serenità, se andrà ad arricchire i salotti serici di dame fascinatrici, dirà di questo temperamento, che combatte, e che si afferma nella sua personalità.

Augusto Granziotto

# CRONACHE D'ARTE

## SCULTURA

UNA MADONNA DI PIETRO BERNINI NEL PALAZZO SPADA IN ROMA. Alle opere di Pietro Bernini da noi illustrato nel precedente fascicolo di questa rivista, dobbiamo aggiungerne un'altra che è tra le più importanti: e al tempo stesso aggiungiamo un nuovo debito di gratitudine verso Corrado Ricci al quale dobbiamo l'indicazione dell'opera, ignota fin quì, e la bella fotografia che la riproduce.

Trattasi di un gruppo marmoreo rappresentante la Madonna col Bambino che trovasi nel Palazzo Spada in Roma, collocato in un'alta nicchia al disopra della porta che conduce al salone del Pompeo. Le caratteristiche di Pietro Bernini appaiono chiare in quest'opera, che noi vorremmo attribuire all'epoca della prima dimora dell'artista in Roma, prima che si recasse a Napoli, tanto lontane sono da essa le forme barocche.

Siamo innanzi a una creazione tutta toscana, e direttamente ispirata sulle opere di Michelangelo: il volto della Madonna è quello che la Madre addolorata ha nella Pietà del Buonarroti in San Pietro; il movimento della gamba destra avanzata in avanti è quello della Rachele di S. Pietro in Vincoli, che Pietro Bernini ha riprodotto pure nella Madonna della Grazia del Museo di S. Martino a Napoli. Anche il volto del divin fanciullo ha caratteri toscani: ricorda ad esempio il Gesù Bambino del gruppo di Vincenzo dei Rossi al Pantheon, firmato VINCENTII FLORENTINI OPUS. Ma mentre il de' Rossi è povero e trito nei particolari, Pietro Bernini sa conservare una classica pienezza di forme, degna del più puro Cinquecento: la sua Madonna è gentile ed aggraziata, ma al tempo stesso nobile e dignitosa: non ha l'aspetto un po' severo e accigliato che hanno le Madonne di Michelangelo, ma neanche la mollezza dell'arte barocca. Alta e grave nella sua soavità la Madre sostiene sul braccio destro il Fanciullo che si aggrappa al suo manto, e con la sinistra gli stringe un piedino carezzandolo, con un gesto che richiama quello della Carità del Monte di Pietà di Napoli.

Il movimento della gamba destra, come nella Madonna del Museo di S. Martino un po' esagerato, mette in agitazione la veste, e la frastaglia di pieghe.

Pietro Bernini - *Una madonna nel palazzo Spada a Roma*

In confronto però del gruppo napoletano, la Madonna di palazzo Spada è più corretta, più cinquecentesca: un puro fiore sbocciato dalle mani di Pietro Bernini, in un'epoca in cui non accenna ancora a nascere la selva lussureggiante dell' arte di Gian Lorenzo.

*Ottobre 1909* ANTONIO MUÑOZ

UN MONUMENTO A GIACOMO BOVE. Ad Acqui, nella silenziosa cittadina del Monferrato, sulla piazzetta della stazione ferroviaria, di tra una verde selva di abeti, sorride nella candidezza d' un marmo compatto, e canta nell' armonia delle linee sicure il monumento che Piemonte e

EUGENIO BARONI - *Monumento a Giacomo Bove*

Liguria, con fraterno slancio d' amore hanno innalzato, come segno di espia-

zione, come ara del sacrificio, santificato, come termine d' un desiderio solenne - alla memoria, troppo a lungo rimasta ad ardere inutilmente nelle tenebre, d' un eroe navigatore, d' uno di quegli uomini rari e sublimi, che, per un sogno di bene e una speranza di gloria, s' avviano intrepidi e sereni dietro il sorriso della chimera con unici compagni il patimento ed il rischio, e trascinano con loro verso l' ideale, in un vortice d' entusiasmo, le anime di chi ha fede.

Giacomo Bove, in un mattino delizioso del passato Aprile, ebbe in Acqui il suo trionfo: la morte gli fu prodiga degli onori, che la vita gli aveva rapiti, forse perchè egli affidò solo alla morte l' ultimo tesoro delle sue consunte energie.

Il monumento che porta sulla base, come un enorme suggello, la faccia pacata e triste dell' esploratore, e leva al cielo il canto dell' umana potenza che vince la natura, è opera d' un giovane che matura in silenzio, modesto e orgoglioso, il suo avvenire, come un frutto dolce bello e pesante: il genovese Eugenio Baroni.

L' opera è viva e il suo significato è chiaro: un eroe ignudo, lotta contro le insidie del mare e delle terre polari, per raggiungere una mèta ardua che lo seduce: l' orso e la piovra che l' avvinghiano e mordono, fanno fremere di vita racchiusa tutto il bel corpo giovanile, che si contorce, esprimendo in una serena e potente armonia le masse dei muscoli contratti: la fiera testa leonina guarda in alto superba. La linea « tra di croce e di Nike che spicchi il volo con peplo tempestoso » è insieme violenta e serena.

Nel piccolo e mesto camposanto d' Acqui la tomba di Giacomo Bove rimane ancora umile e sola: ma nel marmo vivente la gloria dell' eroe vibra e sussulta perenne.

E. Cozzani

# PITTURA

A PROPOSITO DI UN QUADRO DI ANTONIO MANCINI. L' ultimo quadro di Antonio Mancini è un ritratto del sig. Messinger, compiuto recentemente, mai esposto in Italia, e che adesso figura alla esposizione d' arte di Pitzburg (Stati Uniti di America). In esso come nel *Moschettiere* esposto a Venezia, il Mancini riafferma le sue forti e belle qualità di colorista, ma queste vengono alquanto oscurate da un certo *convenzionalismo* decorativo, arieggiante lo spirito di Sargent, e che tende purtroppo a diffondersi in mezzo a varî e robusti ritrattisti italiani che potrebbero essere originali.

In questo ritratto del sig. Messinger la somiglianza del modello è certo perfettamente raggiunta, ma ciò riguarda l'aspetto storico del dipinto assai più di

(inedito)

ANTONIO MANCINI - *Il sig. Messinger*

quello artistico al quale accenneremo con l'usata franchezza di giudizio, che più ci piace quanto più sinceramente sentiamo di ammirare l'ingegno di un nobilissimo artista, quale è il Mancini.

Ora sembra a noi che in un ritratto, che voglia essere un'opera d'arte, l'ele-

mento decorativo debba sempre mostrarsi diversissimo da quello che offrono i gabinetti fotografici e composto generalmente da un tendone-fondale, dal solito tavolo, dalla solita colonnina con il solito vaso rispettivo: l'elemento decorativo deve integrare quello psicologico d'un ritratto, logicamente, con valori esprimenti una necessità artistica, un complemento od un commento biografico, e che non abbiano nulla del posticcio, del superfluo, del convenzionale. Purtroppo il Mancini non ha pensato a questo nel suo ultimo ritratto del Messinger ed ha raffigurato per giunta, con nuovo stridente contrasto, un signore in tuba, in un salotto, ne l'atteggiamento alquanto rigido di chi *posa* per una fotografia.

P. M.

# BIBLIOGRAFIE

CARLO BENI - *Guida illustrata del Casentino* - (3.ª edizione, Firenze, R. Bemporad e figlio 1909).

Poche contrade d'Italia posseggono un *cicerone* del valore di Carlo Beni. Egli ha, si può dire, dedicata la vita al Casentino. Lo conosce tutto: l'ha studiato e frugato con amore infinito: nulla gli è sfuggito di quanto si è scritto sopra di esso. Si capisce quindi che un libro del Beni su cose casentinesi non possa essere che pregevole. E il presente lo è. Ma anche ha un altro merito. Scritto quando del Casentino pochi si occupavano, e scritto con lo scopo di richiamare su di esso l'attenzione e di giovargli, questo libro non è una guida arida, prudente e fredda. È attraente e vivo. E ben si comprende, leggendolo, come abbia, per anni, guidati i passi e rischiarato il cammino e procurate emozioni a tutti, o quasi, i visitatori della bellissima regione. La sua fortuna è meritata. E a questa edizione altre, crediamo, ne seguiranno.

[O.]

CESARE BELLOCCI *Amministratore-Responsabile.* — Proprietà artistica e letteraria riservata.

STAB. TIPOGRAFICO DITTA L. LAZZERI - SIENA.

Fot. Anderson

fig. 1 - RITRATTO DI ANDREA DORIA - Sebastiano del Piombo - Palazzo Doria

VITA D'ARTE
RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
· D'ARTE ANTICA E MODERNA ·
ANNO 2. - VOL. IV. DECEMBRE 1909 - N. 24

# UN NUOVO RITRATTO DI ANDREA DORIA

## DI SEBASTIANO DEL PIOMBO NELLA COLLEZIONE DORIA A ROMA

Un' opera d'arte di grande interesse è entrata quest'anno a far parte di un'insigne collezione romana, anzi della più insigne fra le collezioni private della nostra città. E quest'opera viene dall'estero: fatto, questo, che ci rallieta oltremodo, perchè è un sintomo molto confortante di un nuovo indirizzo che da qualche tempo hanno preso Governo e privati per fare rientrare nel nostro paese, trionfando vittoriosamente della concorrenza straniera, alcuni rari cimeli che avevano varcato le Alpi.

Adesso è il Principe Don Alfonso Doria che, con atto veramente munifico, degno di quell'intelligente ed appassionato amatore che Egli è, ha riconquistato alla sua collezione, già per se stessa così ricca, un'opera di cui l'interesse storico è pari al pregio artistico.

Si tratta di un ritratto di Andrea Doria eseguito da Sebastiano del Piombo.

Del grande ammiraglio genovese che dette alla sua famiglia i titoli ed i feudi principeschi, la collezione Doria possedeva già un ritratto superbo, dovuto pure al pennello di Sebastiano del Piombo, e che è anzi da annoverarsi fra le opere più belle e più forti di quell'artista (*fig. 1*). Questo ritratto, già da noi ampiamente illustrato nella nostra monografia dedicata a Sebastiano del Piombo, rappresenta Andrea Doria in abito di comandante supremo delle forze navali, in un costume semplice ed austero, in atteggiamento di imperioso comando [1].

[1] P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*. Roma. 1908, pag. 232.

Nel dipinto acquistato recentemente dal Principe Doria, Andrea è invece rappresentato sotto le sembianze di Nettuno, o meglio di Dio del Mare, in atteggiamento analogo a quello del ritratto esistente nella Galleria di Brera, attribuito ad Angelo Bronzino (*fig. 2*).

Nel ritratto di Brera Andrea Doria ci apparisce nudo fino alla cintola, col dorso girato di tre quarti a sinistra, colla testa volta energicamente in senso opposto, in atto di tenere il tridente colla destra, e di coprirsi i fianchi con un lembo della grande vela della sua galera che fa da sfondo. Dietro di lui vedesi l'albero della nave, al quale è avvolta una gomena ([1]). Il quadro faceva parte del famoso Museo Gioviano, fondato da Paolo Giovio nel primo ventennio del Cinquecento: museo nel quale erano raccolti molti ritratti pregevolissimi di personaggi illustri nel campo delle armi, delle lettere, delle scienze, delle arti e della politica. Autore dell'opera è ritenuto giustamente Agnolo di Cosimo, detto il Bronzino. E questa attribuzione è convalidata dal fatto che il Vasari ci racconta che questo artista fece per Monsignor Paolo Giovio, amico suo, un ritratto

fig. 2 - *Ritratto di A. Doria*

[1] F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergamo, 1908, pag. 319.

di Andrea Doria. Del resto l'attribuzione al Bronzino del ritratto di Brera è giustificata pienamente anche dalle caratteristiche tecniche e formali dell'opera d'arte.

La plasticità scultoria del torso, l'accentuazione naturalistica di ogni particolare anatomico spinta a tal segno da dare alla figura certe durezze eccessive nei contorni della testa e delle membra, una certa levigatezza di superficie propria di tutte le opere di Angelo Bronzino, il colorito alquanto freddo, tutto insomma ci riporta allo stile proprio del celebre ritrattista fiorentino.

Però chi bene osservi il ritratto della Galleria di Brera, non potrà fare a meno di osservare insieme colle peculiari caratteristiche del Bronzino, certi elementi che non sono completamente abituali alle opere di quest'artista. In questo ritratto c'è tutto il fare del Bronzino; ma al tempo stesso c'è qualche cosa di più e di diverso.

Giustamente si è richiamato il nome di Michelangelo a proposito di questo dipinto, e si è osservato che la figura, specialmente nella testa, è stata concepita con palese imitazione dei modelli del Buonarroti. « Chi infatti (si domanda « Gustavo Frizzoni) alla vista di quest'uomo, dalla fluente barba, dal piglio se- « vero, dalla muscolatura poderosa, dal portamento fiero ed energico, non si « sentirebbe richiamato alla mente l'autore del Mosè di San Pietro in Vincoli? [1].

Giustissimo il confronto col Mosè di Michelangelo. Ma ciò non basta. Secondo noi l'imitazione di Michelangelo è evidentissima, ma al tempo stesso è di seconda mano. C'è qualche cosa di più che non appartiene nè al Bronzino nè a Michelangelo. Ci sono alcune caratteristiche speciali, specialmente nelle mani, dalle dita lunghe e squadrate che ci fanno pensare ad un altro artista, e precisamente a Sebastiano del Piombo.

Il ritratto comprato recentemente dal Principe Doria (*fig. 3*) ci dà la chiave del problema che tante volte si era affacciato alla nostra mente, e getta altresì una luce improvvisa sul ritratto di Brera.

Nel ritratto della Collezione Doria il celebre ammiraglio è rappresentato in modo del tutto analogo a quello di Milano. Una differenza notevole, che per noi ha grande importanza, è costituita dal remo che Andrea Doria tiene nella destra, invece del tridente. Questo per la parte rappresentativa. Dal lato stilistico le differenze sono molte e sostanziali. Le forme sono segnate con una maggiore larghezza e con una maggiore semplicità di chiaroscuro. Le ombre sono più dense ed avvolgono in un mistero più profondo il dorso poderoso del fiero ammiraglio, e modellano con un più dolce digradare di piani i tratti energici del volto, i quali non sono determinati così nettamente, diciamo pure così duramente, come nel ritratto di Brera.

---

[1] G. FRIZZONI, " *Perseveranza* ,, 31 maggio 1898.

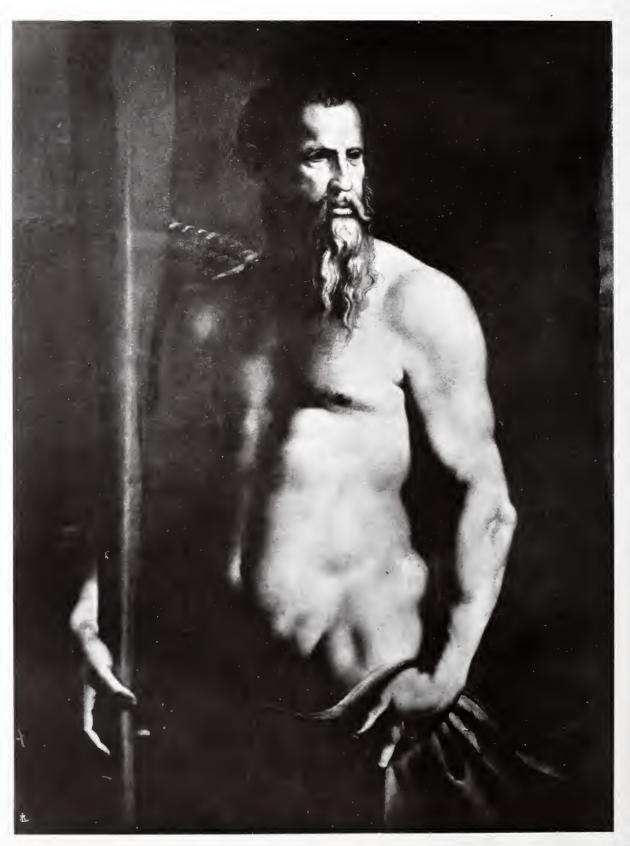
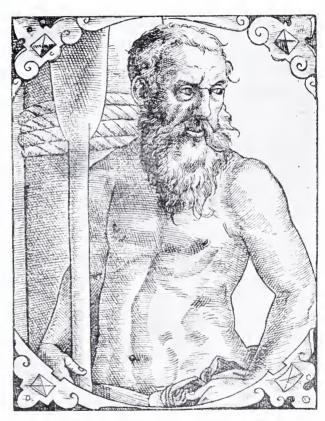



fig. 3 - *Ritratto di A. Doria*

L' Andrea Doria di Brera può sembrare a prima vista più corretto, più preciso, più plastico. Ma questa correttezza, questa precisione, questa plasticità costituiscono al tempo stesso i pregi ed i difetti dell' opera d' arte. Appunto per questa precisione, naturale in chi segue le orme degli altri, il ritratto di Brera nel suo insieme manca di quella vita e di quella energia così espressiva che colpisce nel dipinto della Collezione Doria. Esso ha un non so che di immobile e di schematico, diremo quasi di accademico. Il Bronzino si è divertito ad accentuare tutti i tratti, arrivando forse a dar loro un maggior rilievo scultorio: si è intrattenuto a tracciare sottilmente i capelli e la barba fino a dare ad ogni segno una durezza che ci fa quasi pensare alle opere di Dürer; ma ciò lo ha portato naturalmente a dare una certa immobilità alla fisionomia ed al corpo.

fig. 4 - *Ritratto di A. Doria*

Il ritratto della collezione Doria è più spontaneo, più grandioso, più semplice, più vivo. L' ispirazione di Michelangelo, anzi addirittura l' ossessione di Michelangelo, è evidente in questa opera come in quasi tutte quelle di Sebastiano del Piombo nei suoi ultimi anni; ma si sente di essere più vicini alla fonte, di essere in communione più diretta col grande maestro.

Si osservi specialmente la parte in ombra del dorso che è quella in migliore stato di conservazione, e si vedranno quelle stesse tinte grigiastre, quasi ferrigne, proprie di Sebastiano del Piombo in un certo periodo della sua carriera artistica; la grandiosità dei piani con cui è modellata la faccia a differenza di quella del ritratto di Brera, dove il dettaglio distrae dalla comprensione sintetica del carattere; si segua rapidamente coll' occhio tutta la linea che delimita la parte in ombra da quella in luce per tutta la lunghezza del corpo, dalla testa scendendo giù attraverso i lunghi peli della barba, sull' ampio torace, sul ventre un poco

tumido per le senilità, e giù ancora fino alle coscie, e si osservi bene la sapienza con cui le masse in ombra sono giustaposte a quelle in luce, per rendersi conto del partito di chiaroscuro, largo, sicuro, sintetico, che ha costituito il fondo della visione pittorica di Sebastiano del Piombo, in confronto di quella del Bronzino.

E si osservi anche il lembo grigio della vela sostenuto dalla mano sinistra di Andrea, sempre di quel grigio color lavagna caratteristico di Sebastiano. Ed infine la forma della mano: niente di più proprio a Sebastiano di queste dita squadrate ossute, e molto allungate.

fig. 5

Non vi è dubbio quindi, secondo noi che il quadro di Brera sia derivato da quello della Collezione Doria e che quest' ultimo sia uscito dal pennello di Sebastiano del Piombo. Ciò non toglie nessun pregio all' opera del Bronzino, ma soltanto ne spiega la derivazione. Una prova confortante per la nostra ipotesi è costituita dalla differenza dell' attributo di Andrea Doria, che come abbiamo già detto, nel ritratto del Bronzino tiene in mano il tridente, mentre in quello di Sebastiano del Piombo impugna il remo.

Infatti Paolo Giovio nel suo libro *Elogia Virorum bellica virtute illustrium,* Basil, 1575, lib. VII, pag. 374, riporta un'incisione che certamente fu tolta come di solito, da un ritratto celebre dell' epoca, che noi non esitiamo ad identificare con quello del Principe Doria. Orbene, in questa incisione il celebre ammiraglio è rappresentato con il remo e non con il tridente *(fig. 4)*.

Ugualmente il Leti nella sua *Vita dell' Invittissimo Imperatore Carlo V*, Amsterdam 1700, Parte II, p. 118, ci rappresenta Andrea Doria col remo, benchè girato in senso opposto a quello del dipinto, particolare questo non infrequente in incisioni di tal sorta [1] *(fig. 5)*.

[1] Sono interessanti le parole del Leti a questo riguardo: « Andrea Doria, detto il Dio « Nettuno, fu il primo e più esperto ammiraglio che avesse mai veduto il mare, innanzi e dopo « Lui, nè mai altro comandò tante e numerose flotte, in differenti intraprese e viaggi. Carlo V « lo chiamò *mio padre*, e lui a Carlo *mio figlio*. Messe la sua patria in libertà, onde in segno « di perpetua gratitudine gli alzò una nobilissima statua di finissimo marmo, nel cortile del « Palazzo Pubblico con una tale iscrizione: Andreas Doria Liberator Patriae ». Parte IV, Libro V, pag. 545.

Col remo e non col tridente ci si presenta parimente Andrea Doria in una medaglia riprodotta da Agostino Olivieri [1] *(fig. 6)* ed in una incisione accompagnata da una scritta apologetica *(fig. 7)*

In quale tempo, dobbiamo adesso domandarci, fu eseguito da Sebastiano questo ritratto?

Certamente non diremo che esso appartiene al periodo più bello dell' attività pittorica del nostro artista. Il Principe Doria possiede nella sua stessa collezione il prodotto più fulgido di quel periodo nell' altro ritratto di Andrea Doria in

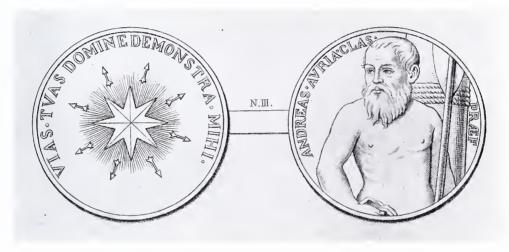



fig. 6

costume di comandante della flotta, e che deve credersi eseguito fra il 1527 e il 1530. Il celebre ammiraglio (nato nel 1468 e morto nel 1560) era allora intorno alla sessantina. Sebastiano del Piombo, nato verso il 1485, era in quello stesso tempo nel pieno vigore delle forze. In quel dipinto, infatti, ci mostra di essere giunto alla formazione completa di quello stile grandioso che caratterizza la produzione della sua maturità, e che pur traendo l' origine dai grandi ritrattisti veneziani, mostra di essersi rinsanguato potentemente in Roma per l' influenza delle opere e dei consigli di Michelangelo.

---

(1) AGOSTINO OLIVIERI, *Monete, Medaglie e Sigilli dei Principi Doria che serbansi nella biblioteca della Regia Università ed in altre collezioni di Genova*, Genova 1858. Tav. I n. III.

È vero che in un' altra medaglia riprodotta dallo stesso Olivieri, Andrea Doria è rappresentato col tridente: ma questa medaglia non deriva nè dal ritratto di Sebastiano, nè da quello del Bronzino. Ad ogni modo nella maggior parte dei casi egli ci si presenta col remo.

È interessante osservare che i lineamenti di Andrea Doria, quali si mostrano nel nuovo ritratto di Sebastiano del Piombo, hanno una certa affinità anche con quelli che appariscono in una medaglia di Leone Leoni, che, iconograficamente come osserva giustamente il Frizzoni (loc. cit.) può considerarsi come termine di mezzo fra l' effigie del primo ritratto di Andrea in costume d' ammiraglio, e quello in sembianza di Nettuno.

I lineamenti di Andrea, quali ci appariscono nel nuovo ritratto di Sebastiano del Piombo, sono alquanto differenti da quelli del primo. Esso dovette essere eseguito a qualche anno di distanza da quello, come dimostra non solo l' età

fig. 7

più avanzata dell' ammiraglio, ma le caratteristiche tecniche del dipinto, proprie, come dicemmo, degli ultimi anni di Sebastiano.

Dopo avere rappresentato Andrea Doria in costume di ammiraglio, l' artista, come se non fosse pago di offrirci l' immagine del potente signore come il simbolo della forza navale più grande del suo tempo, volle rappresentarlo addirittura come Dio del Mare, simile a Nettuno. Forse il ritratto fu commesso a Sebastiano per celebrare nel modo più eccelso l' apoteosi dell' eroe che aveva

liberato le coste del Mediterraneo dalle incursioni dei Corsari. Il ritratto doveva essere destinato a compiere una missione apologetica, ufficiale, probabilmente per la capitaneria del Porto di Genova, o per qualche altro pubblico istituto della grande città marinara. Genova doveva riconoscere quasi in Andrea Doria il suo genio protettore, il Dio delle sue acque.

A distanza di secoli il prezioso dipinto torna oggi ad abbellire la stessa casa dalla quale trasse la sua origine e dalla quale esulò per fatali vicende [1]. Non poteva compiersi in miglior modo il destino di quest' opera d' arte, e forse non potevano appagarsi meglio i voti del grande ammiraglio, che tante nobili imprese compì per l' onore e la gloria della sua casa. Certo non potevano esaudirsi in modo più soddisfacente i desideri di ogni amatore, e sopratutto di ogni italiano, nel vedere ritornare questa pittura nel luogo stesso dove la chiamavano le voci della storia, e nel saperla gelosamente custodita, fra tante altre gemme preziose, nella più bella fra le collezioni private romane, in quella dimora magnifica del Principe Doria dove tutto parla ancora di arte, di nobiltà, di grandezza.

PIETRO D' ACHIARDI

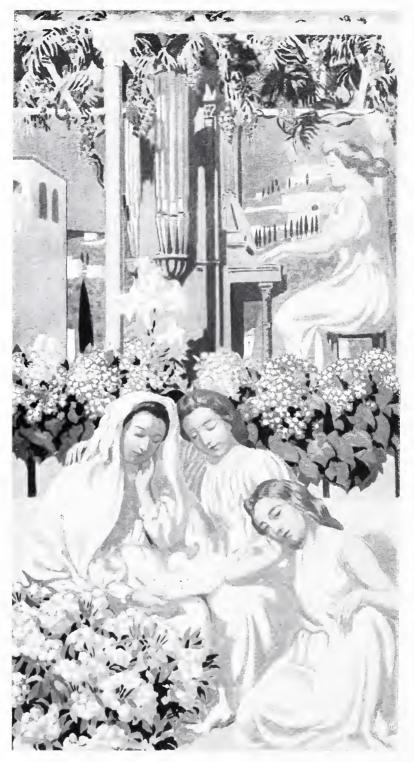
---

[1] Le notizie che si hanno intorno alle vicende del quadro non risalgono al di là di una data poco remota, e cioè del 1850. In questo anno il dipinto apparteneva a Francesco Escoffier a Genova. (Vedi *Gazzetta di Genova*, 29 marzo, 1 aprile, 8 aprile 1850 ; *Corriere Mercantile*, 30 marzo, 8 aprile 1850 ; l' *Italia*, 6 aprile 1850). Il restauratore Orsin Deon lo acquistò dall' Escoffier e lo portò a Parigi, dove probabilmente il quadro fu foderato e restaurato. Orsin Deon lo rivendette nel 1871 a Felix Bamberg, console di Germania a Parigi, per L. 25.000. Bamberg fu poi nominato console a Genova, dove andò ad abitare il Palazzo Doria. Portò con se il quadro ed acquistò anche altri oggetti appartenenti un tempo ad Andrea Doria.

Il ritratto di Andrea Doria fu esposto nel 1877 ad Anversa (Vedi : *Exposition de tableaux et d' objets d' art anciens, ouverte à l' occasion du 3me Centenaire de Pierre Paul Rubens* Catalogue. Anvers 1877, pag. 16, n. 24).

Quando il Bamberg nel 1879 si ritirò dalla carriera, il governo fece difficoltà per l' uscita del quadro, ed i corpi accademici si radunarono per impedirne l' esportazione. Ma il Bamberg valendosi della franchigia diplomatica lo riportò con altre opere d' arte in Francia. Morto Felix Bamberg, il figlio di lui Hippolyte Bamberg, residente a Nizza ereditò il quadro : costui lo vendè al Principe Doria.

Il dipinto è stato in questi ultimi tempi sapientemente restaurato dal prof. Cavenaghi.

Fot. Druet

MAURICE DENIS - *Fragment de la Decoration d'une Salle de musique à Wiesbaden*

# MAURICE DENIS

Se io avessi scritto questo articolo sette anni fa, e cioè, dopo aver visto per la prima volta, in uno dei baracconi vetrati del Cours-la-Reine, alcuni quadri di Maurice Denis, io avrei detto di lui un bene spropositato; avrei cercato i termini più espressivi, più scolpiti, più sonori per esaltarlo, tanto mi parve allora che la sua pittura si sollevasse formidabilmente su quella di ogni altro *indépendant* che esponeva là. Ed ora mi pentirei di un tal giudizio prematuro, perchè precisamente in quell'anno e in quel baraccone, anche P. Cézanne aveva mandato alcune tele che non imparai se non più tardi a valutare e ad amare quanto bisognava. Scrivendo oggi, invece, con una conoscenza molto più profonda dell'opera di questo giovane pittore e, generalmente, dell'arte francese e dei suoi caratteri e fini particolari, e convinto anche che le lodi le più gradite dalla gente seria son le più ponderate, tarperò l'ali al ditirambo: ma sarò forse più giusto. Non che l'opera del Denis mi appaia, dopo questi sette anni, sotto un aspetto troppo differente da allora; ma è certo che nel gruppo dei seguaci e adoratori della novissima trimurti pittorica Cézanne-Gauguin-Van Gogh, non mi sarebbe riuscito difficile trovare altri artisti che più di lui sarebbero stati capaci di svelar con vigoria, qui da noi, tanti modi differenti e modernissimi di tradurre per mezzo dello stile gli spettacoli della vivente natura.

Serusier, per esempio, che seguendo fedelmente i precetti del suo maestro ed amico Gauguin compone con sincerità quasi barbara e con un'estrema noncuranza di mezzi, dei paesaggi e delle scene campestri, glorificando il colore e la vita della sua triste Brettagna, — Vuillard, scrutatore implacabile della vita cotidiana nelle case cittadine, per coglierne, dietro il brulichio nervoso dei toni e dei gesti minuti, l'aspetto eroico e il disegno essenziale, capace di esser marcato con potenza definitiva, — Bonnard, che ritenta l'egloga antica con leggerezza nuova, e impregna soavemente di frescura le sue feste, dove la carne nuda delle donne strappa i loro riflessi al cielo, alla verdura e all'acque degli acquitrini nei quali si bagnan le sue ninfe, — Guérin, che adorando Watteau e Fragonard vorrebbe metterli d'accordo con Cézanne, — Laprade, sensibile a ogni più fuggevole svariar di tinte nei crepuscoli che piovono, dalle finestre aperte su giardini, nelle stanze disabitate dove un raggio di sole brilla sui tasti del pianoforte, sfiorando gli ori di una vecchia tavola mezzo nascosta dietro sontuose cortine: — tutti questi giovani artisti i quali — salvo qualche dimenticanza —

compongono la modernissima scuola pittorica francese, ci avrebbero guidato per degli strani mondi. Se non che la loro educazione, il loro temperamento troppo rigidamente francesi, li avrebbero forse — per delle ragioni che sarebbe troppo lungo ricercar qui — resi sospetti agli occhi dei più, e la loro arte non avrebbe quindi potuto, come quella di Maurice Denis, nè con altrettanta dolcezza, guidare una gioventù italiana che agognasse forme e sensazioni nuove,

MAURICE DENIS - "*Les pèlerins d' Emmaüs*" (1895)

verso un più vasto ideale artistico, sì che imparasse ad esprimere, con più forza e libertà, senza perder d' occhio gli antichi esempi, le verità armoniose che suggerisce sempre il mondo a chi lo contempla con occhi purificati. Ed ecco perchè anche oggi, con tutte le modificazioni che possa aver subito il mio vecchio giudizio, Maurice Denis mi pare sia quello fra i giovani pittori francesi che prima di ogni altro giovi far conoscere ed apprezzare in Italia.

Come quella del suo maggiore Puvis de Chavannes, la sua opera rivela un modo di concepire che nei suoi compatriotti non è frequente: più che derivare dalla tradizione del suo paese essa rispecchia qualità proprie ad alcuni dei nostri antichi pittori, specialmente toscani; e sebbene in apparenza non si scosti troppo dalle forme familiari agli ultimi artisti della sua razza, e anzi profitti largamente delle ricerche di ognuno di loro, fosse pure il più audace e temerario, basta ficcar gli occhi un po' più a fondo che non si faccia ordinariamente, perchè il contrasto fra l'arte del nostro e quella dei suoi colleghi ap-

parisca con molta evidenza. Contrasto tanto più radicale quanto, appunto, più profondo.

Infatti da una cinquantina d'anni a questa parte, e cioè fin da quando il gruppo detto impressionista riuscì a sbaragliare la turba degli accademici rifasciati da false teorie scolastiche, infetti di melodrammatico italianismo — eredità guasta di padri valorosi — la pittura francese ha ritrovato un antico focolare infiammato di vita, nel quale s'è rigenerata, ricominciando a prosperare rigogliosamente. Sbarazzati una volta per sempre dell'opprimente, avventizia cappa di piombo di concetti e forme defunti o stranieri, i pittori di Francia son tornati a considerare le opere dei loro più remoti antenati, e da quelle hanno appreso con che occhi e con che cuore dal Reno ai Pirenei si debba contemplar l'universo. È avvenuto così che la terribile, violenta, inarmonica e pur così palpitante arte gotica è ricomparsa spontaneamente dopo le scandalose batoste dei *salons* di un mezzo secolo fa, fresca e rigenerata come uscendo da una fontana di gioventù. E questa è, checchè ne dicano gl' innumeri chiacchieratori d'arte del nostro bel paese, la sua più genuina grandezza.

Fot. Druet

MAURICE DENIS - "*Le coup de lance*" (Eglise du Vésinet)

Courbet, Manet, Monet, Degas, Renoir, Pissarro, con i tre grandi nominati al principio, sono artisti che oltre al merito incontrastabile, e ormai quasi universalmente incontrastato, di aver prodotto delle belle opere, hanno anche quello, non so se meno grande, di aver emancipato quella lor arte paesana da ogni influenza estranea e di aver riagganciato, per dir così, idealmente, l'anima della loro razza alla sincera, antichissima anima degli avi. La giovine scuola odierna

alla quale Maurice Denis appartiene, si sforza in ogni modo di non uscir dalla via tracciata dai suoi fondatori e, se possibile, di inoltrarvisi qualche passo di più. Se non che Maurice Denis, senza tuttavia tradir la causa dei suoi amici, batte un' altra strada. In una parola, e per toccar subito il punto caratteristico della sua personalità, l'arte di Maurice Denis, sebbene si ricometta per più versi alle aspirazioni dei suoi amici, non è prettamente francese.

Educato, come s' è detto, alla scuola di Puvis de Chavannes, piuttosto che a quella, per esempio di Courbet, egli non ha saputo mai, come i suoi colleghi, buttarsi fieramente sulla realtà e frugarla tanto a fondo da imbattersi nell' idealità che racchiude sotto la sua ruvida corteccia, nè ha potuto rassegnarsi a bandir dalla sua mente le fantasie tenere di un arcaismo pacato, per osservare la vita moderna. E anche quando — come nell' *Hommage à Cèzanne*, vasta tela dove tutti i campioni della scuola neoimpressionista son ritratti, riuniti intorno ad un cavalletto con suvvi una natura morta del pittore d' Aix — egli ha dipinto persone e ambienti del nostro tempo, s' è trovato spinto dalla sua natura stessa a semplificare e svisare le forme d' ogni cosa, in modo che anche lì il carattere proprio alla sua arte innamorata del tempo passato, balza chiaro agli occhi di chiunque. Attratta così verso i sogni sereni di tempi più ingenui non è quindi naturale che la sua anima si volgesse verso l' Italia? Ogni volta che un pittore francese non è disposto a seguire l' impulso del genio della sua razza tutto intento alla penetrazione quasi spietata della realtà, l' Italia diviene la sua patria spirituale: così avvenne di Poussin, così avvenne di Puvis: così è avvenuto fatalmente del nostro. E i grandi pittori del XIV e XV secolo sono stati i suoi maestri.

Cattolico per fede e per pensiero, nessuna pittura poteva, come l' italiana, satollare la sua fame di nobiltà di forme, di tenerezza di sentimento, e l' opera sua religiosa è tutta impinguata di maestà e di dolcezza. Ma se al primo aspetto la pittura di Maurice Denis richiama alla mente dei più il ricordo delle sterminate grandezze di Giotto, di Beato Angelico, di Liberale da Verona e di Baldovinetti, basta una certa serietà d' analisi per accorgersi di quanto un tale confronto sia per lo meno inconsiderato. I critici francesi che l' hanno fatto, e parlando del nostro artista, hanno sempre accoppiato il suo a quei nomi e ad altri di questa fatta, hanno dato prova, della loro molta sagacia nel ravvisare la paternità di uno spirito: ma non è stato, credo, senza una certa imprudenza. Maurice Denis s' è pasciuto, è vero, del cibo di quelle grandi anime: ma invece di trasfondersi tutto nei suoi modelli e trarne fuori una realtà vivente di vita propria, come si fa dalla natura medesima, egli s' è accostato a loro timidamente e come guardando indietro con rimpianto, al mondo della pittura francese che abbandonava — e ciò gli ha nociuto. Nè c' è da stupirsi se l' impresa di appropriarsi la potenza espressiva di quei pittori non gli è del tutto riuscita.

MAURICE DENIS - " *La mise au tombeau* ".

Fot. Procédé Druet

L'opera dei nostri antichi, di Giotto e di Beato Angelico specialmente, — mal compresa ancora fin dai più accreditati esegeti — non è solo abbondante di armonia, di grazia e di raccoglimento: ma freme pur anche di una terribilità, drammacità e schiettezza, che per voler agguagliarle anche alla lontana, anzichè batter la loro via, sarebbe miglior espediente denudarsi di ogni scienza e attaccar con ardore la genuina natura, come fecer quei grandi, senza attenersi, sia pure con spirito investigatore, all'apparenza delle loro forme. È certo bensì che Maurice Denis non s'è limitato a usare le sue facoltà a quest'ultimo scopo e s'è anzi studiato sempre di impastare generosamente gli elementi di quella vecchia arte con quelli del suo novissimo ideale, e talvolta c'è riuscito in modo mirabile: pur tuttavia la delicatezza del suo temperamento è stata spesso sopraffatta e le sue composizioni non dissimulano abbastanza l'incompatibilità della forma e della sostanza.

Il suo talento di uomo del nord — Puvis de Chavannes era lionese — non ha potuto non subire una tal quale violenza, innestandosi al genio veemente di questi toscani appassionati: e chi osserverà le sue decorazioni eseguite per la chiesa del Vesinet, alcuni frammenti delle quali vengono qui riprodotti, scoprirà senza fallo il contrasto che esiste fra l'intenzione e il resultato. Infatti, ancorchè l'impostatura dei soggetti sia larga e arieggi in tutto e per tutto il fare solenne dei nostri grandi, e persino le linee delle scene e degli sfondi dei suoi quadri, ritraggano i profili di quei luoghi e di quelle città che gli antichi pittori di qui hanno tanto prediletto, pure una certa debolezza di effettuazione rivela nell'autore una tempra non del tutto adeguata per sottomettere la realtà alla sua interna visione e imprimerle quei segni indicibili che costituiscono la sublimità dell'opera d'arte.

È quanto dire che Maurice Denis non è a parer mio il pittore religioso per eccellenza di cui parlano i suoi critici francesi.

La pittura religiosa, d'essenza spiccatamente popolare e tragica, vive d'espressione e non ammette debolezze: tutto in essa deve concorrere all'evidenza della rappresentazione, e la fede stessa suggerisce i mezzi più atti per arrivare velocemente alla conflagrazione degli elementi drammatici.

Ora, Maurice Denis non arriva mai a fondere così perfettamente la modernità dei suoi mezzi all'antichità dei suoi soggetti che non se ne scopra alla fine la discordia: e questo è insuccesso fatale. Lo spirito di un uomo che ha assaggiato l'agra voluttà dei bagordi rivoluzionari della modernissima pittura francese, come farà a sottomettersi poi a una disciplina austera che lo renda capace di dimenticare i trascorsi e di trasfondersi tutto in un mondo formidabile dove la leggerezza giovanile è il sommo dei peccati? Il disegno vasto, ma sommario di questo pittore, i suoi toni accesi e armoniosi, ma piuttosto graditi al senso che gravidi di intensità spirituale, mal si addicevano per esprimere le

bufere del mondo religioso, e così è avvenuto che la parte più importante e personale dell' opera sua non è quella, secondo me per la quale è venuto in maggiore reputazione nel suo paese. La pittura religiosa di M. Denis resterà sempre una nobile prova, tanto più degna e generosa quanto minore è oggi il numero dei pittori di Francia e d' altrove che si sentan capaci pur di tentarla ; ma il suo

MAURICE DENIS - " *S.te Famille* ", (1900)

merito più singolare è un altro. C' è un altro genere di pittura nel quale il nostro si mostra addirittura eccellente ed è il genere intimo e famigliare.

La grande cordialità e pacatezza del suo carattere pittorico si applica ammirevolmente alle scene più semplici che si svolgono nell' interno della sua casa.

I suoi bimbi seduti intorno a una tavola colma di frutta e di fiori, una donna che cuce con raccoglimento vicino a una finestra aperta per la quale si vede un paesaggio soavemente immerso in un' ombra verdastra, o inzuppata delle tinte accese del tramonto, con i tetti delle case rosseggianti, i muri che ardono e i cipressi lontani investiti da ardori rubicondi, sono i soggetti che gli fanno sfoggiare toni eloquenti, sinfonie gloriose di colori inusitati, dove il celeste più puro si sposa all' arancione e al color di rosa, tocchi squisiti, spiccati come

aggettivi pieni di dolcezza evocativa. Spesso anche, sono le cure affettuose delle mamme che allattano, trastullano, baciano o fanno baciare fra loro i loro bambini, che attirano l' attenzione del pittore; e allora la scena reale assurge davvero, talvolta a un significato talmente trascendente che si capisce bene come il pittore possa dir religioso il suo quadro e magari intitolarlo dalla leggenda cristiana. Anzi si potrebbe quasi dire che solo i quadri di questa specie posson giustificare la sua fama di pittor religioso.

In questo stesso modo egli tratta a volte i soggetti mitologici e allegorici. Con pochissime modificazioni negli abiti e nelle attitudini, una giovanetta seduta a un organo passa a rappresentare allegoricamente la musica, e in ugual maniera dei bimbi assolutamente moderni e, direi quasi, conosciuti da noi, diventano angeli incensanti o faunetti lascivi a seconda se il quadro rappresenta una storia della vita di Gesù o un idillio nei boschi d' Arcadia.

Ed' è quando Maurice Denis si profonda nella interpretazione della natura, senza preconcetti tradizionali, neo-classici, cattolici o altro, ch' egli scopre veramente il carattere delle cose e ce lo mostra improntato del suo stile personale e reso chiaro da questo.

Fra i moltissimi quadri suoi che ho visto più qua e più là: nelle esposizioni semi-ufficiali, collettive, individuali, in raccolte private o nelle botteghe dei mercanti parigini, ve ne sono certuni che mi restano tuttavia impressi sugli occhi e nell' anima, con la stessa potenza e freschezza con che persistono scolpiti nella mente gli spettacoli del mondo vivo. Un quadro, per esempio, non troppo grande ch' egli espose quattro o cinque anni fa al *salon* del campo di Marte non lo dimenticherò mai. Rappresentava una semplicissima scena agreste della Brettagna. Nelle prime ore del mattino, oltre una pendice rocciosa che formava il primo piano del dipinto, livida nella luce diffusa del cielo che però andava via via accendendosi con una degradazione di tinte dall' arancione infuocato al verde azzurro tenero come di foglie appena nate, un bifolco arava il suo povero campo. Dalla terra violacea, che l' aratro, tirato da buoi bianchi e magri, squarciava, si alzava la nebbia azzurrina — esalazione delle prime pioggie di novembre — mentre un altro contadino camminava innanzi seminando il grano fra le zolle. Tre cipressi avvolti di silenzio si alzavano sur un greppo di tra i cespugli di ginestre intirizzite — e non altro. Ma tutto in quella pittura era così fortemente sentito e così dirittamente espresso che l' emozione ne sgorgava diretta e immediatamente come soltanto può fare dalle opere di vera e genuina bellezza. Maurice Denis che ha la nomea di ripetersi, non ha mai più trattato, ch' io sappia, un paesaggio o qualunque altro soggetto in quella maniera magistrale: ed è gran peccato, perchè quantunque molti altri quadri suoi abbian meritamente ottenuti gli elogi più calorosi degli intendenti d' arte, pochi se li son meritati più di quello.

Maurice Denis - “ *Hommage a l' Enfant Jesus* ,,

Fot Druet

Maurice Denis - “ *Vocation des Apotres* ,, (1906)

E ora che ho schizzato così alla sfuggita il carattere saliente di questo pittore e della sua opera, non sarà male dir qualche parola dei suoi lavori, di argomento e d' ispirazione anche più particolarmente italiani: intendo parlare dei numerosi studi e bozzetti ch' egli dipinge in questa o in quella delle nostre città e campagne durante la buona stagione, e nei quali ridon sempre i colori e l' incanto del nostro suolo e dei nostri cieli. Le regioni che Maurice Denis predilige, sono, com' è facile immaginare, la Toscana, e il Veneto in quella parte che più rassomiglia alla Toscana, cioè nei dintorni di Verona. Solo l' anno scorso s' è spinto fino a Venezia, e questo è stato per lui un passo così importante e decisivo che la sua visione artistica n' è stata grandemente modificata. Il sentimento, il colore e persino la sua tecnica sono stati impressionati dal carattere di quella città dispotica; ed è assai difficile prevedere le conseguenze di questa novissima metamorfosi dell' anima del nostro. Ma per non parlar che dei suoi lavori specialmente toscani dirò che difficilmente i suoi studi ulteriori ne oscureranno il ricordo e la grazia. Nessuno prima di questo straniero ha saputo sentire ed esprimere con maggiore eloquenza la poesia di questa nostra terra, così mal compresa dai pittori paesani. Poche sono le città e cittadine da Firenze a Siena, da Fiesole a S. Gemignano, che il suo occhio non abbia scrutato e il suo pennello non abbia amorosamente ritratto nei loro più intimi e familiari recessi. Le colline tinte dal sole dorato di primavera, con le loro masse ondulanti di olivi e i loro ciuffi di cipressi neri: i torvi o eleganti castelli rosseggianti sulle vette, fra le boscaglie di pini e di querci; le rive fiorite dei nostri fiumi, le file bianche dei pioppi; le vie tortuose, le piazze allagate d' ombra e di luci rossastre; i solenni monumenti e le chiese marmoree biancheggianti entro il cielo turchino col campanile a lato e la cupola infocata dal tramonto, tutti questi sono i soggetti prediletti dalla fantasia animatrice di Maurice Denis, e non son molti i suoi quadri, anche di grande intenzione, dove non si stenda delicatamente un lembo del nostro paese, come sfondo di una crocifissione o di una natività. Tanto che in Francia questa sua eterna aspirazione verso una terra dove i colori e le forme si coordinano in un' armonia meno aspra e accidentala che non quella dei paesi brettoni o normanni — temi favoriti di tutti i suoi amici — gli ha assegnato un posto a parte e tutto suo, che nessuno ormai gli contenderà più.

Tale la personalità artistica di Maurice Denis che, come ho detto e ripeto, malgrado la sua fraternità nominale con i pittori detti neo-impressionisti, è meno esclusivamente francese di ogni altro del suo paese, è più forse latino nel senso che a questa parola danno al di là delle Alpi e che perciò non sarà senza utilità l' aver fatto, il primo, conoscer qui.

*Poggio a Cajano 1908*

ARDENGO SOFFICI

# QVESTIONI

*Lo studio di Antonio Munoz su Pietro Bernini, da noi pubblicato nel fascicolo di ottobre, ha sollevate utili discussioni ed ha spinti altri studiosi a portare a conoscenza del pubblico i risultati delle loro indagini sul medesimo argomento.*

*Nel fascicolo di novembre Corrado Ricci rivelava un'altra opera dell'insigne scultore: oggi un dotto straniero offre nuovi documenti da noi con animo grato accolti e pubblicati.*

## La fontana detta LA BARCACCIA in Roma opera di Pietro Bernini

NEL suo ultimo lavoro su Pietro Bernini il *Munoz* (1) doveva lasciare aperta la questione della celebre fontana di Piazza di Spagna in Roma, detta « La Barcaccia » la quale dal biografo di Pietro Bernini, il *Baglione*, venne attribuita a questo maestro (2), mentre il *Baldinucci* nella sua biografia di Gianlorenzo Bernini la crede opera di Bernini figlio (3). Tutta la tradizione posteriore infatti parla di quest' opera capricciosissima come d' una creazione certa di Gianlorenzo e questa tradizione fu pienamente accettata anche dal *Fraschetti* nel suo « Bernini » (4). Vediamo un po' chi ha ragione.

Quando la tradizione scritta offre delle dichiarazioni contradicenti, lo storico ha il dovere di esaminare la probabilità di queste diverse dichiarazioni. Nel nostro caso sta l' asserzione del Baglione contro quella del Baldinucci. Il primo pubblicava le sue « Vite » nell' anno 1642, viveva in Roma da artista e conosceva sicuramente il Bernini giovane personalmente, da cui poteva avere delle informazioni precise circa le sue opere e quelle di suo padre. L' altro, il Baldinucci, scriveva la « Vita del Cavalier Bernino » nell' anno 1682, viveva in Firenze e, dovendo scrivere questa vita per incarico datogli dalla regina di Svezia, doveva farsi informare frettolosamente da Roma delle opere del grande artista. È noto — e proprio il Fraschetti ed il Munoz lo hanno provato nelle loro diverse pubblicazioni — che moltissime delle attribuzioni del Baldinucci sono false e che molte delle opere, che vennero attribuite al sommo artista per

---

(1) Nella « Vita d'arte », 1909.

(2) « Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti ». Roma 1642, pag. 305.

(3) « Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino ». Firenze 1682, pag. 13.

(4) pag. 116 ff.

far ancora crescere la sua fama, furono fatte da altri artisti. E in riguardo la unanime concordanza di tutte le « guide » del '600, '700 ed '800 circa l' attribuzione di quest' opera a Gianlorenzo Bernini posso affermare per mia esperienza che quest' unanimità in moltissimi casi non vale niente per provare un'attribuzione, perchè un' autore copiava dall' altro senza badare alla probabilità o sicurezza di quello che fu dichiarato dal suo predecessore. Perciò non si vede la cagione perchè non si dovrebbe credere al bene informato coetaneo Baglione piuttosto che al non sempre bene informato Baldinucci. Baglione scrisse così :

ROMA - Piazza di Spagna. — *Fontana della "La Barcaccia,, di Pietro Bernini*

« Ebbe (Pietro Bernini) da Urbano VIII, la sopraintendenza dell'Acqua Vergine et alla piazza della Trinità de' Monti, con bel capriccio, fece la fonte in forma di Barca, con Imprese del Papa ».

Fino ad ora nessuno poteva indicare l' anno preciso in cui fu fatta questa fontana. Per il Fraschetti sarebbe stata costruita *dopo il 1624 ;* ma questa sua opinione si basava unicamente su una leggenda, secondo la quale « intorno al 1621, in una memorabile inondazione del Tevere, l' acqua, che giunse fino ai piedi del Pincio, lasciasse in secco una barca che andava alla deriva ». Per commemorazione di questo fatto Papa Urbano avrebbe incaricato il Bernini di fare una fontana riproducente questa barca. Il Baldinucci adduce degli argomenti molto più plausibili (riprodotti pure dal Fraschetti) per spiegare la forma strana di questa fontana, la quale si doveva fare bassissima, perchè la pressione non bastava per poter fare alzare l' acqua ad un getto alto. Vediamo pure quì come spesso la necessità suggerisce all' artista delle idee originalissime.

Nelle mie ricerche nell' *Archivio di Stato di Roma* ho trovato dei documenti

che non solo comprovano le dichiarazioni del Baglione, ma precisano pure l'anno dell' erezione di questa fontana. Da questi documenti risulta, che *Pietro Bernini* era *l'architetto dell' Acqua Vergine* e che la « Fontana sotto la S.ma Trinità de' monti » venne eretta « conforme gli ordini » da questo artista *dal 1627 fino al 1628*. La Fontana sarebbe l' ultimo lavoro che condusse il vecchio artista, perchè nell' anno prossimo morì. Pare che questi documenti tolgano ogni dubbio su

Roma - Piazza di Spagna — *Fontana detta "La Barcaccia,, di Pietro Bernini*

l'autore della fontana, perchè le opere, che Gianlorenzo Bernini faceva in questo tempo per la Camera Apostolica, come ad esempio la statua della S. Bibiana, furono pagate direttamente a lui stesso, così che non si può addurre nemmeno la probabilità, che Gianlorenzo, che forse stava nella bottega del padre fino al 1629, fosse stato pagato per suo mezzo.

La fontana, come pure le ultime statue che eseguì Pietro Bernini, dimostrano che questo artista fu veramente il maestro ed il predecessore del suo grande figlio. La idea genialissima della fontana, che non si credeva degna di un altro artista che non fosse il più grande del seicento, Gianlorenzo, è un' idea affatto nuova. Fino ai primi anni di questo secolo le Fontane conservavano la severa forma architettonica, nella quale pure l' acqua era costretta a mantenersi ed a raffigurare delle forme simmetriche e piuttosto architettoniche. Pietro come il primo osò di introdurre pure nelle fontane pubbliche le forme naturalistiche,

di sostituire all' architettura la scultura - un campo nel quale erano riservate le maggiori vittorie al suo grande figlio, che adornò le piazze di Roma delle sue magnifiche creazioni, nelle quali la roccia viva, l' uomo e le bestie vive gareggiano coll' acqua liberata da ogni vincolo e vivissima per unirsi in un' impressione generale inebriante. E siccome non si può non concedere che la sua arte eminentemente scultoria non scaturì dal niente, ma che ebbe le sue radici nell' arte più modesta del suo padre e maestro, così pure scorgiamo nel concetto di questa fontana un germoglio, che preparò la sua arte nuova e rivoluzionaria nel campo della scultura decorativa. Valga questo per rettificare le conclusioni cui giunse il Fraschetti nel suo libro, dove ci voleva far credere che Gianlorenzo stava solo ed unico nell' arte del seicento senza precursori e senza coetanei degni, una stella polare nel cielo fosco del seicento, mentre in verità Roma nei tempi moderni, eccetto un breve periodo del cinquecento, non vide mai un' epoca così

ROMA - *Fontana di Piazza di Spagna detta "la barcaccia"*, Fot. Anderson

piena di fervida vita d' arte, d' una arte che si evoluzionò con una così meravigliosa logica come nel tanto oltraggiato seicento, in cui per la prima volta si sviluppò uno stile che si può chiamare veramente « romano ».

Questi sono i documenti finora inediti, che trovai nell' Archivio Camerale di Roma:

I.

A di 19 maggio 1627.

Ill.mo Sig. Sacchelli depos.re . . . . pagarete à Giov. Fantini e Gio. Batt.a Petrazzini stagnari scudi centotredici di m.ta à buon conto di scudi 508 bai. 39 di m.ta che essi restano havere per resto e saldo delli lavori da loro fatti per servitio della fontana sotto la S.ma Trinità de monti conforme al conto tassato dal S. Pietro Bernini Architetto di detta acqua-vergine

consignate nell' atti dell' infrascritto notaro et all' ordine fatto in piede da Mons. Cecalotti . . . . oltre un' altro mandato di scudi 151 di m.ta a detto . . . . data li — maggio 1627 . . sc. 113

(*Roma. Archivio di Stato. Archivio Camerale. Registro de' Mandati, 1626-1627 pag. 265*).

II.

A dì 4 gennaro 1628.

A Gio. Fantini e Giobatt.a Petrazzini stagnari scudi 244 bai 39 di m.ta per resto e saldo di tutti i lavori fatti per la fontana nella piazza della Trinità de' Monti . . . . sc. 244-39

(*Arch. Camerale. Libro della depositeria generale di Papa Urbano VIII. 1628 pag. 4*).

III.

A dì 11 ottobre 1628.

. . . . . A maestro Giuliano Carabello capo muratore scudi venti di m.ta quali se li fanno pagare per resto e final pagamento di scudi 50 per tanti lavori da lui fatti per serv.o dell' Acqua Vergine et suoi condotti, tanto dentro come fuori di Roma, conforme al conto che comincia dalli doi di X.bre 1626 sino alli X. di Ag.o prossimo passato 1628 a tanto tassato, revisto e sottoscritto dal S. Pietro Bernino Architetto di dette Acque ecc. . . . . . . . sc. 20

(*Arch. Cam., Mandati, 1627-29, pag. 287*).

IV.

A dì 26 ottobre 1628.

. . . . . A maestro Giuliano Carabello scudi cento di m.ta quali se li fanno pagare à buon conto del opera di nuovo fatta e da farsi per serv. della Trinità di Monti, conforme l' ordine fatto dal S. Pietro Bernini Architetto da Lui sottoscritto e revisto da Mons. Cicalotti ecc. . sc. 100

(*id. pag. 277*).

V.

A dì 10 novembre 1628.

. . . . . A Battista Bancozzi scarpellino scudi cento di m.ta . . . . . a buon conto del lavoro di scarpello che si fa per la fontana alla Piazza della Trinità . . . . . conf. al ordine del P. Fra Michele Cappuccino, sottoscritto dal S. Pietro Bernino ecc. . . . . . . . . . . sc. 100

(*id. pag. 292*).

VI.

E a dì detto a M. Daniel Guidotti scudi venti di m.ta . . . . a conto delle Colonne che vano per riparo della fontana che si fa alla Piazza della Trinità di monti, il quale si è appaltato che deve tutti darle condotti sul' opera a ragione di giuli 27 l' una ecc. . . . . . . . sc. 20

(*id. pag. 296*).

VII.

A dì 14 novembre 1628.

A Giov. Fantini stagnaro scudi trentasei di m.ta . . . . . per saldo di quanto in fino d'oggi ha fatto intorno alla fontana nuova nella Piazza della Trinità de' Monti, compresovi piombo, stagno li galleri e tutti altri lavori . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . sc. 36

(*id. pag. 301*)

VIII.

A dì 30 novembre 1628.

. . . . . à Domenico di Stefano e Francesco Compagni aquilani scudi 15 di m.ta . . . . per il scavare e portarvia la terra della Piazza della Trinità de monti . . . . . . . . sc. 15

(*id. pag. 308*).

IX.

A dì 1 dicembre 1628.

. . . . . à Gio. P.o Arigetti ferraro scudi sessanta bai. 23 di m.ta . . . per diversi ferramenti fatti per servitio della nova fontana che si fà nella Piazza della Trinità de Monti . sc. 60.23

(*id. pag. 310*).

X.

A dì 2 decembre 1628.

. . . . . à Battista Bancozzi scarpellino scudi cento di m.ta . . . . per conto della Pietra di trav(ertino) che fa per la fontana della Piazza alla Trinità delli monti, a prezzo e misure della R.a Camera, havendovi havuto a detto Conto altri scudi 100 di m.ta. Conforme l' ordine sottoscritto dal P. Fra Michele Cappuccino e dal S.re Pietro Bernini ecc. . . . . . . . sc. 100

(*id. pag. 308*).

XI.

A dì 10 decembre 1628.

. . . . . à Giuliano Carabello muratore scudi duecento otto di m.ta . . . . per final pagamento di tutti li lavori di stucco muro e calce fatti da esso in far la fontana alla Trinità de monti fatta de ordine di N. S. de lavori sino de loro fatti al presente giorno. Conforme il conto girrato in Camera revisto dal padre Fra Michele ecc. . . . . . . . . . . sc. 208

(*id. pag. 321*).

XII.

A dì 19 dec. 1628.

. . . . . a Biasio Bancossi scarpellino scudi cento di m.ta . . . . a Conto delli lavori di travertino che ha fatti e fa per serv. della nova fontana sula piazza della Trinità de monti conforme l' ordine di m. Pietro Bernini ecc. . . . . . . . . . . . . . . . . . sc. 100

(*id. pag. 329*).

XIII.

A dì 9 gennaro 1629.

. . . . . à Betto Bancozzi scarpellino scudi cento di m.ta . . . . a conto della fontana di travertino nella piazza della Trinità di m.ti che lui fa a sua pietra oltre alli altri scudi 300 di m.ta che ha havuto a detto conto ecc. . . . . . . . . . . . . . . . . . sc. 100

(*id pag. 346*).

XIV.

A dì 22 marzo 1629.

à Betto Bancozzi scarp.o scudi cento di m.ta . . . . per lavori che fa per la fontana della piazza della Trin. de m.ti . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . sc. 100

(*Arch. Cam. Libro della depositeria generale, 1629, pag. 50*).

XV.

A dì 21 giugno 1629.

a Landi ferraro scudi 73.88 di m.ta per lavori di ferro fatti per la nova fontana nella p. Trin. di m.ti . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . sc. 73.88

(*id. pag. 144*).

XVI.

A dì 23 giugno 1629.

a Betto Bancozzi scarp.o scudi settantasei di m.ta per resto e saldo di 125 carrettate e p.ni 12 di travertini consegnati al detto Betto per la nova fontana che ha fatto alla piazza della Trin. di M.ti . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . sc. 76

(*id. pag. 147*).

XVII.

A dì 30 giugno 1629.

A Giov. Petrazzini stagnaro scudi 39.24 di m.ta per diverse robe date per serv. della nova font. alla piazza ecc. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . sc. 39.24

(*id. pag. 154*).

XVIII.

E a dì detto à Benedetto Drei muratore scudi novanta di m.ta per saldo et intero pagamento di quanto deve havere per lavori fatti alla fontana suddetta . . . . . . . . sc. 90

(*id. id.*).

*Roma, nel novembre 1909* OSKAR POLLAK

# CRONACHE D'ARTE

## PITTURA

LA IV.ª ESPOSIZIONE ALLA PERMANENTE DI VENEZIA. A Palazzo Pesaro, che la munificenza della Duchessa Bevilacqua La Masa volle degna sede di una Permanente d'arti e industrie veneziane, il settembre scorso, si è inaugurata la IV.ª Esposizione.

Nino Barbantini, un animoso spirito di artista, ne regge le sorti e nel delicato ufficio porta tutto il contributo della sua operosità, del suo buon gusto, della sua profonda e vivace coltura.

Delicato ufficio e, quanto mai, pericoloso, giacchè il carattere della Permanente, secondo le intenzioni della gentildonna testatrice, deve essere, essenzialmente, giovanile, ardito, innovatore e tale larghezza di ospitalità potrebbe recare oltraggio alla suprema dignità dell'arte.

Ma dall'importante e simpaticissima mostra le opere orribili, i tentativi vani, banali, pazzeschi sono esclusi; essa raccoglie il buono e l'ottimo di giovani e valorosi artisti ai quali non è sempre facile varcare gli ostacoli che limitano le esposizioni ufficiali od evitarne gli ostracismi, spesso, nè onesti nè giusti.

Tutti giovani, adunque, gli espositori e pieni di volontà, di coscienza, di ardire. Giuseppe Boligato ci offre dei deliziosi quadri settecenteschi e lo Zecchin ferma alcune suggestive — *Fantasie mistiche* —, mentre il Martina, un affezionato alla Permanente che s'i-

Fot. Filippi

UGO VALERI - "*La Ghigliottina*„ *dal Ça ira*

naugurò, nell'estate del 1908, con una sua mostra personale, presenta degli interessanti pannelli. Così pure dei pannelli espone il Cambon ed il Fava: Enrico

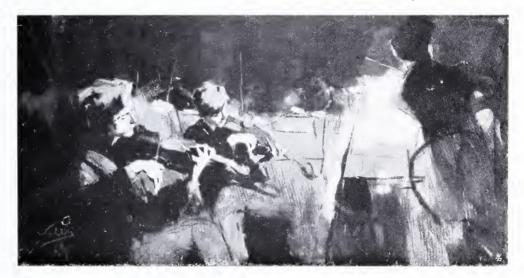
UGO VALERI - " *Il riso* ,, " *Il pianto* ,, Fot. Filippi

Vio, il Marussig, l' Apollonio hanno partecipato all'attuale Mostra con molti e poderosi lavori.

Ugo Valeri, Nino Busetto, Angelo Turri, Gennaro Favai presentano ciascuno una raccolta delle loro opere; ma il trionfatore, pur dimostrando gli altri un

singolare e nobile temperamento, ed una non comune agilità tecnica, è Ugo Valeri, un pittore dotato di una rapida impressionabilità, di una vibrante sensibilità, interprete acuto del nervosismo moderno.

I suoi quadri, i suoi disegni, i suoi schizzi, i suoi pastelli e le sue illustrazioni per libri, di una schematica, concisa espressione efficacissima, agitata, commossa, frenetica, turbatrice, lo rivelano artista potente.

Entrando nelle tre sale che accolgono la sua mostra multiforme inverisimilmente, ricca di spunti, di motivi d'impressioni, un vento di giovinezza v'in-

Fot. Filippi

Ugo Valeri - " *I violinisti* ,, (proprietà di Mario Volpi)

veste asprigno, convulso, irruento. La terribile e comica vicenda quotidiana è la sua ispiratrice più cara. Spesso è di una violenza dura ed aggressiva accentuata da un acre ed aristocratico brio caricaturale. Vivace tempra di artista, ricca di peculiari curiose qualità che fanno di lui un sottile indagatore dello spirito; ricerca e rivive la vita intima dei suoi soggetti, ne viola le più tormentate e dolorose palpitazioni psichiche.

Istintivo, impulsivo, non lo affannano stili o maniere. Molte delle sue opere sembreranno di gusto discutibile, ma non ne potreste mai annullare il *carattere*. Difetti e pregi sono, schiettamente, suoi: è un artista che riconosciamo e ricordiamo.

A. Benedetti

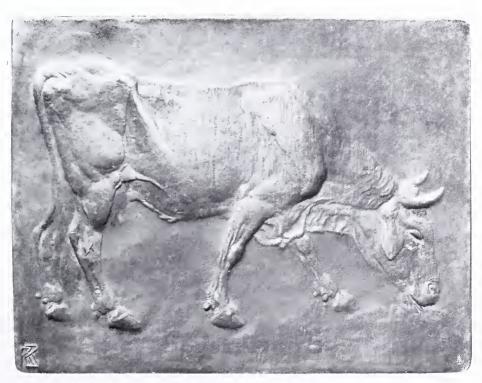
# SCULTURA

LE TARGHETTE DI RENATO BROZZI ❧ R. Brozzi è un giovanissimo, che all' ultima romana ed all' VIII.ª di Venezia, si distingueva per alcuni finissimi bassorilievi, su targhette di metallo, raffiguranti animali e scenette campestri osservate con perspicacia e riprodotte con tecnica vigorosa.

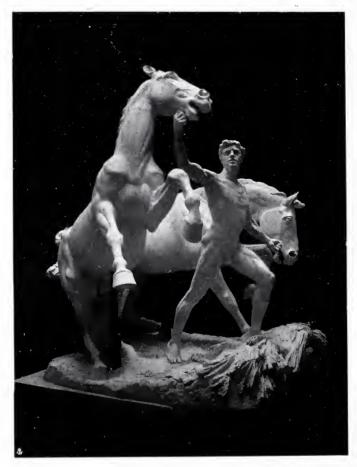
R. Brozzi - " *Daini*

L' arte del cesello a sbalzo ha, indiscutibilmente, nel Brozzi un abilissimo e nobilissimo cultore. Ne conosce tutti i segreti e le non poche difficoltà ch'egli sa vincere con, amorosa, perizia.

A. Benedetti

R. Brozzi - “*Gazzelle e cervi*„

R. Brozzi - “*Studio*„

CAVALLI SENZA COCCHIO. ❧ Nessuno dei visitatori della Mostra veneziana avrebbe potuto evitare il colossale gruppo di Clemente Origo dal titolo *I cavalli del Sole:* e qualcuno avrà forse conchiuso che codesti bucefali non valgono tanto per bellezza quanto per volume.

L' Origo era stato, infino ieri, un plastico intento a descrivere figure e animali della campagna romana: pur usando una tecnica alquanto sommaria, aveva

CLEMENTE ORIGO - *I cavalli del Sole* Fot. Alinari

merito di certa original vivezza nel ritrarre ciò che gli era divenuto familiare. Ma, per un fenomeno non nuovo, quando volle assurgere a concezioni superiori, inspirandosi alla poesia dannunziana, perdette virtù. Difatti poco valgono *I cavalli del Sole*, tanto che urge la domanda:

Ove sono i cavalli del Sole
criniti di furia e di fiamma?

I versi del D' Annunzio sono molto belli ed esprimono in vigoria d' immagini e sbozzano in nitore di linee e scolpiscono in efficacia di richiami; ma la volubilità armoniosa del Ditirambo non ha commesso alla creta l' Origo, il quale sembra non saper materiare pienamente la figurazione del mito e rimane inferiore al poeta, anzi discorde, pur volendo inspirarsi a lui. Doppio male è stato adunque sollevare d' un colpo l' impressionismo dal monotono agro romano alla lucen-

THOMAS VINÇOTTE - " *Le dompteur des chevaux* ,, Anvers, Avenue Louise

tezza delle olimpiche sedi, dimenticare la verità del presente per la leggenda del passato, le creature della terra per le fantasmagorie del cielo; adattare alla sorda creta gli scultorei versi. I sette superbi animali cui la mitologia pagana riveste di appellativi rombanti e affigura slanciati per la vôlta turchina dal nudo Helios, sono divenuti due quadrupedi classicamente stilizzati, e il reggitore delle redini un giovane impassibile, che conduce all' abbeveratoio una coppia di placidi giumenti.

Ma, oltre all' atteggiamento formale e alla mancanza di originalità, vi è un danno grave. Un' opera simile è già stata plasmata e fusa nel bronzo l' anno 1886 dallo scultore belga Thomas Vinçotte, rigoglioso autore di più che cinquanta opere, membro delle migliori Accademie d' Europa. Codesto gruppo si

trova ad Anversa, in una pubblica piazza, ed è intitolato modestamente « Le dompteur de chevaux »: il domatore è un uomo di muscoli forti, di aspetto fiero,

Thomas Vinçotte - " *Le dompteur des chevaux* ,, Anvers, Avenue Louise

di passo gagliardo: sostiene e infrena gli indomiti che scalpitano scotendo le cervici floride arcuando le code intonse sfuggendo con moto concitato all' impacciante legame: la giovanezza vibra in trionfo per le arterie dell' apollinea guida, il sangue serpe in foga per le vene de' selvaggi destrieri.

Aveva presente l' Origo l' opera del Vinçotte, quando s' accinse a plasmare i suoi cavalli? La risposta parrebbe affermativa, chiedendo l' effetto al colpo d' occhio d' un profano; parrebbe negativa, comparando le forme in severo esame, chè troppa disparità corre tra la prima e la seconda composizione.

Ovvero ignorava l' Origo codesto lavoro stupendo? E sarebbe questo per lui gravissimo torto.

In ogni maniera, è bene che i lettori siano venuti a conoscere un soggetto plastico di raro interesse: e che Clemente Origo - cui aùguro di cuore sorrida per l' innanzi ispirazione elevata e schietta - rammenti non esser l' Arte nome leggero, ma fonte cui attingono le anime grandi, non facile cimento, ma lotta

feconda di bene, non effimera gioia dell' artiere, ma voce squillante nei secoli, non eco affievolita di canto, ma concetto novo che si parte dalle più riposte pieghe

CLEMENTE ORIGO - *I cavalli del Sole* Fot. Alinari

dell' anima, non fiaccola fuggitiva come lampo, ma fiamma che trascende ogni limite, apportatrice di luminosa chiarezza, di benigno calore, di alta vita.

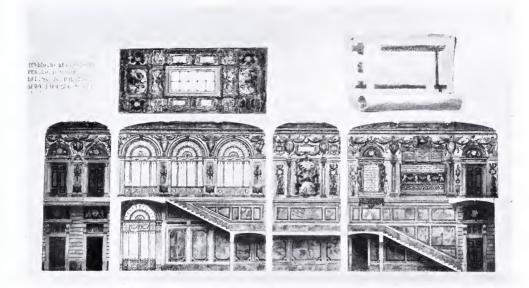
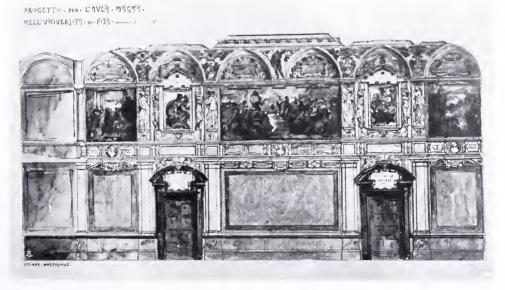
FRANCESCO SAPORI

# ARCHITETTURA

IL PALAZZO DELL' UNIVERSITÀ PISANA. Ho scritto già nella *Tribuna* e poi - sostenendo la polemica che si è seguita - nei giornali pisani la dolorosa storia di questo palazzo: nè mi ripeto ora mentre voglio che anche gli amici di *Vita d' Arte* conoscano questi progetti che Pilotti e De Carolis già tracciarono.

E pubblico queste fotografie con due primi desiderii: quello d' aiutare il Magnifico Rettore dell' Università Pisana nelle diuturne lotte ch' egli ha dovuto e dovrà sostenere ancora per ottenere i fondi necessarii ai lavori, e l' altro desiderio più triste dello studioso che, vedendo la grande difficoltà di poter far attuare questi disegni, vuole almeno che le loro prime idee sian consegnate alla storia.

*Primo progetto della facciata*

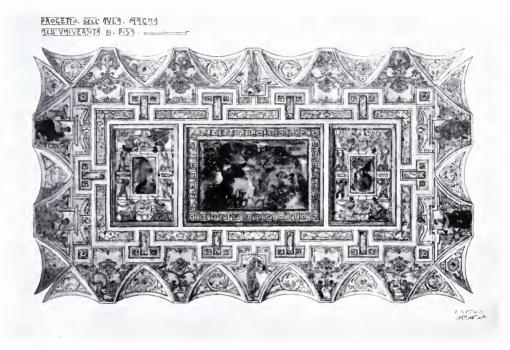
*Progetto, in attuazione, della facciata*

*Progetto dello scalone*

*Progetto della parete laterale dell'Aula Magna*

Due fotografie riproducono due progetti per la facciata del Palazzo: ma prima di questi già altri se n'eran avuti, anche dallo stesso architetto Pilotti. Egli aveva desiderato usar marmi e pietre verrucane od almeno cemento nudo, e fu obbligato al cemento tinto: aveva desiderato poter variare le finestre in quelle

*Progetto della parete di Galileo, nell'Aula Magna*

armoniose asimmetrie che le purissime opere architettoniche sempre permisero, e fu obbligato a tener uguale la breve misura in tutte le finestre: dopo queste - ed altre - limitazioni sorse appunto il primo progetto che qui riproduco, solido ed ampio. Ma dovette poi esser sostituito ancora dall'altro ch'è quello in attuazione: solo il disegno della porta sarà ancora mutato, più ricco e magnifico. Del Pilotti - ottimo architetto del quale ho pur visto di questi giorni la fotografia d'un palazzo equilibratamente moderno che, con decorazioni pittoriche

dello Zina, egli ha da poco elevato a Teramo - è anche il progetto dello scalone dai grandi freschi classici e degli elegantissimi lavori in ferro battuto, ed anche la forte e svelta ossatura architettonica dell' *aula magna.*

Di Adolfo De Carolis sono invece tutte le decorazioni pittoriche dell' *aula magna* (una lunga parete con i fasti dell' Università pisana, un'altra parete con

*Prospetto della volta dell' Aula Magna*

tre grandi storie di Galileo sopra l' antica statua marmorea, e l' ampia volta a tre scomparti allegorici) e la fascia d' affreschi con allegorie della scienza ch' egli dovrebbe colorire su l' ultimo piano della facciata. Interessanti specialmente questi freschi mostranti l' ultima evoluzione di De Carolis che dal mondo del Cinquecento (che ricorda, con la Cappella Sistina, nell' *aula magna*) si svolge a quello del Secento seguendo, nella decorazione della facciata, la via tradizionale che alcuni secentisti locali già in Pisa tracciarono.

Io mi auguro che il nostro Rettore possa ottenere ancora quelle poche migliaia di lire che son sufficienti a trasportare dalla tela dei progetti ai muri ben preparati le creazioni superbe di due nobili artisti.

RAFFAELLO GIOLLI

# COSTUME

UN COSTUME PER AEREOPLANO. Da gran tempo non era stata tentata una impresa del genere di quella felicemente iniziata da Rosa Genoni in Italia e condotta con fine gusto e con intenti altissimi di arte e di italianità.

Il costume nazionale italiano, e quello delle regioni e città italiane sono

scomparsi ormai e saranno forse frammentariamente rievocati dalla mostra di Roma nel 1911. D'altra parte è inutile e vano tentare oggi di rimettere in onore

foggie di vestiario specialmente femminile che siano pura resurrezione storica. Appena sul Teatro o in qualche ballo di carattere sarebbero tollerate le forme vecchie anche di pochi anni; ma, invece, camminare senza uscire di patria è scopo della campagna che ormai da anni la Genoni sostiene con l'aiuto della sua vasta cultura, con le armi della bellezza e della logica, con l'aiuto di poche ma coraggiose dame del nostro Paese.

Essa proprio in questi giorni ha pubblicato un album " *Per una moda italiana* ,, che ha per sotto titolo: Modelli - saggi - schizzi, di abbigliamento femminile. Questo magnifico album stampato dalla Ditta Alfieri Lacroix è una emanazione del *Comitato di Moda di pura Arte Italiana,* ed è privo di prefazione e di testo, ad eccezione delle necessarie leggende sotto ad ogni figura. Infatti non ne ha bisogno e bastano le splendide incisioni, gran parte delle quali i nostri lettori conoscono perchè furono pubblicate nella nostra rivista, mentre altre comparvero nel *Figaro Illustré, L'Art et la Mode, La Vita, L'Illustrazione Italiana, Vita Femminile, Margherita*, ecc. ecc.

Questa unanime accoglienza dei modelli della Genoni basta a discutere la possibilità di aver presto una moda italiana purchè le nostre Signore non preferiscano il capriccio al patriottismo. Patriottismo facile in questo caso perchè nulla vi è di più moderno di questo costume Aereo-Trotteur che la Genoni ha creato quest'anno per il nuovissimo sport degli aereoplani e perchè è verissimo anche oggi quello che Ugo Ojetti pensava nel 1906 guardando i modelli della Genoni all' Esposizione di Milano: « Le donne per le quali ha lavorato la Signora Genoni portano tutte, ad esempio, il più parigino dei busti ; e il ricordo classico aggiunge soltanto leggiadrie di tinte ed

una vaga nobiltà di stile alla detestata ma fatale moda presente: cioè, anche questa intelligente ribelle finisce per ubbidire a quelle infrangibili leggi (della moda) e perciò, se non tutte le sue creazioni, molte possono piacere e piacciono ».

Ora bisogna osservare che la serie di modelli contenuti nell' album comincia appunto col 1906 e che in questi tre anni il numero dei costumi che *piacciono* è andato ad aumentare tanto da fare sperare veramente nel prossimo trionfo di una idea che quattro anni fa pareva un' utopia.

F.

# NOTIZIE

— L' archeologo Leonard Woolley e l' ingegnere Lamont Yaung hanno richiamato la Direzione delle Belle Arti agli avanzi fiorenti di bellezza dell' antico Sannio: Venafro, Pietrabbondante, Altilia, Trivento, Riccia, Larinum, il castello di Termoli e la rocca di Campobasso racchiudono tesori archeologici.

— Due bellissimi Labrum di marmo, e colonne, appartenenti all' antico tempio di Giunone, sono stati rinvenuti nelle acque di Capo Corona e trasportati a Cotrone.

Il prof. Marucchi ha dichiarato che il musaico nilotico del tempio della Fortuna in Palestina è dell' epoca di Adriano.

— Negli scavi del Palazzo di Teodorico in Ravenna non si è scoperta una Chiesa, ma una Sala, che è forse il triclinis di cui parla Agnello Istorico.

— A Belmonte Piceno si è rinvenuta una tomba con materiale ricchissimo: quattro bighe, tre elmi, otto lancie, vasi di bronzo con manichi eleganti, bandoliere, un oggetto cilindrico in bronzo con figure di guerrieri e leoni di gran fregio.

— Nel territorio del Comune di Lama è sorto alla luce un villaggio preistorico dell' età neolitica.

— Per i frequenti scavi operati in Sardegna, si sono scoperti nella regione di Teti due castelli di struttura ciclopica a triplice recinto, e quasi un intero impianto di città primitiva.

— Esplorando una zona dell' importantissima necropoli delle acciaiere di Terni, si è trovata una tomba (forse dell' 8° secolo avanti Cristo) contenente due giovani, l' uno al fianco dell' altro, ancora ornati dei loro monili di bronzo e dei loro vasi.

— La dolce fanciulla di Anzio, con l' augurio del sole fiammante nel chiaro cielo laziale, è stata trasportata a Roma, nel Museo delle Terme Diocleziane. Ora essa è ferma su un piedistallo provvisorio nel portico del chiostro, e rimarrà chiusa, oppressa in un locale scuro e angusto, mentre ad essa converrebbe una grande sala rifulgente di purissima luce.

— Si ritiene sia dovuto al pennello di Tommaso da Modena o a qualcuno di sua scuola un affresco emerso sotto una cortina di muro a Vascon, presso Treviso.

A Savona si è scoperto un affresco del XV secolo, della superficie di 3 m. q., raffigurante l' Incoronazione della Vergine.

— Nell' abside dell' altar maggiore della Chiesa sconsacrata di S. Quirico in Domodossola si sono ritrovati affreschi che si fanno risalire al secolo XVI: quattro stupende figure degli Apostoli, di grandezza naturale, fiancheggianti le figure di S. Quirico e di S. Giulietta.

— Il pittore Zennaro ha compiuto un saggio restauro di una tavola a tempera, attribuita al Mantegna, nella chiesa quattrocentesca di S. M. degli Angeli presso Mantova.

— Nel Museo di Adria è custodita una eccellente micrografia del secolo XV, alta cent. 10 e mezzo, larga 4; è composta di circa 15,300 lettere invisibili ad occhio nudo, divise in circa 200 righe, di cui trenta formano la testa dell' immagine della Vergine.

— Nella Chiesa di San Bartolommeo all' Isola in Roma, si è proceduto allo scoprimento d' una importante pittura a fresco, che risale alla prima metà del secolo VIII.

— Di un buon maestro toscano del secolo XVI è l' affresco rinvenuto nella chiesa di San Romano a Lucca.

Negli scavi di Pedemonte si son trovate tre tombe romane in muratura, coperte da lastre di pietra.

— Gli stupendi pezzi marmorei dell' *Ara Pacis* che dovevano essere ricostrutti per il 1911, sono stati chiusi invece in un umido magazzino. Coi metodi adottati in questi ultimi tempi, questa indegna relegazione era inevitabile.

— Nella chiesa di S. Stefano Protomartire, antica cattedrale di Verona, è stato scoperto un affresco, forse dell' Altichieri, rappresentante l' Annunciazione e l' Incoronazione.

— Nella Cattedrale di Colleppe d' Umbria si sono scoperti tre interessanti affreschi, di grandi dimensioni, che rappresentano alcuni episodii delle guerre siro-israelitiche.

— La solitaria e vetusta Pomposa riceverà dai restauri, che si compiono di questi giorni all' Abbazia e alla Casa Canonica, nuovi splendori.

— Al Civico Museo di Imola furono donate, per disposizione testamentaria del sacerdote Saverio Fantini, molte pregevoli monete e medaglie di diverse epoche e nazioni, formanti una raccolta importante e rara.

— Circa duemila lire di oro occorreranno al restauro dell' angelo del Campanile di San Marco, il cui peso complessivo sarà di tre tonnellate.

— Nella Chiesa dei Templari o di S. Bevignate sono stati messi alla luce ricchissimi dipinti a tempera di tempi diversi : alcuni ricordano il carattere bizantino, altri la scuola senese del XIV secolo.

— Una tempera di gran pittore del secolo XIII, preziosissima gemma artistica, è in Orvieto all' Opera del Duomo, e richiede urgenti restauri. Operi adunque chi può e deve.

— Alfredo Gargiulo ha levato un grido d' allarme perchè, non dall' opera del tempo, ma da quella degli uomini, non sia minacciato a rovina il Santuario della Madonna di Vico, che sul colle attiguo a Mondovì Carlo Emanuele I eresse, destinandolo a Pantheon dei Savoia.

— C' è proprio bisogno di demolire per rifare, di cancellare per costruire, di sopprimere e deformare l' opera di bellezza per elevare fabbriche moderne? Bisogna salvare la Chiesa di Santa Croce a Torino, opera di Filippo Juvara.

— Il Re d' Italia intraprende a sue spese la stampa del « Corpus Nummorum italicorum », dal quale emanerà luce d' arte e di storia.

— Il Comitato esecutivo per il sollevamento dell' estetica femminile fonderà un Istituto per la moda di pura arte nostrale. Hoc erat in votis !

— A Gallarate si è inaugurato un monumento a Giosuè Carducci, opera di Luigi Guatti, di Lecce.

— Al Ballon d'Alsace (1200 metri di altezza) si è inaugurato un monumento a Giovanna d' Arco.

— In occasione del cinquantenario della Legende des Siècles, si è inaugurata a Parigi la statua dello scultore Rodin, dedicata a Victor Hugo.

— A Pavullo è stato eretto un monumento del Graziosi a Raimondo Montecuccoli.

— Un monumento di bronzo a Giovanni da Verrazzano, navigatore fiorentino, hanno eretto in New Jork gli italiani di America.

— Lo scultore padovano Augusto Sanavio eseguirà la statua che Porto Tolle (Rovigo) erigerà al fiero patriotta Ciceruacchio.

— A Sondrio è stato inaugurato uno degli innumerevoli monumenti a Giuseppe Garibaldi.

— Nel cimitero d' Ascoli Piceno, Tullo Golfarelli ha compiuta una tomba severa e suggestiva.

— Il Campidoglio custodirà il busto in bronzo di Giuseppe Giusti, opera di Emilio Gallori.

— A Berna e stato inaugurato un gigantesco monumento Internazionale dell' Unione Postale Universale.

— Nella città del Palladio si è svolta una solenne festa dell' arte, per lo scoprimento degli affreschi del Bruschi, che costituiscono la più vasta parete a fresco che sia in Italia.

— Lo scultore Vincenzo Gemito, dopo venti anni di volontaria reclusione, è uscito di casa. Possa ancora sorridergli la serena Musa inspiratrice.

— All' ordine del giorno della sezione di Antichità del Consiglio Superiore di Belle Arti, è il riordinamento del Gabinetto numismatico di Brera, la sistemazione delle Terme di Diocleziano, il riordinamento dei marmi nel Camposanto di Pisa.

— Una Commissione classica artistica, cui sono chiamati Boito e D' Andrade, si occuperà delle condizioni del meraviglioso Duomo di Pienza.

Un quadro posto su l' altar maggiore della Chiesa di N. S. in Savona, è stato gravemente danneggiato dal fuoco.

— Ancora un atto vandalico: al museo del Louvre è stato sfegiato da un temperino il famoso quadro « Enrico duca di Montmorency »; l' autore di sì bella prodezza, malgrado energiche proteste d' innocenza, è stato tratto in carcere, e speriamo vi resti per un pezzo.

— Corre voce a Genova che due opere di Giovan Battista Tiepolo, quantunque il Governo abbia negato l' autorizzazione per la vendita all' estero, debbano prendere il volo per qualche inesplorabile strada . . . . aerea o sotterranea.

— Nel Chianti sono stati trafugati due busti di Madonna, di certo valore.

— Al principe Rospigliosi è stata rubata una tela del Mignari, rappresentante Enrico Delacrurt d' Anvergne, Visconte di Turenna.

— A Rimini è spirato il ferrarese pittore Augusto Tagliaferri, di 37 anni, stimato, specie all' estero, per i suoi stupendi « Notturni ». L' Italia sa meglio elevare cipressi su le tombe de' suoi valorosi figli morti, che intrecciare lauro su la fronte de' suoi figli vivi!

— Il ritrattista Luigi Sorio è morto a Milano, di vecchia età; era pittore onorario della Corte di Grecia.

— È morto a Firenze, tra rimpianto e cordoglio, il simpaticissimo artista Michele Gordigiani. Di lui ha scritto pagine vivaci Edmondo de Amicis.

— Una vera tempesta aveva sollevato tempo fa il Dott. Walter Bombe con una frettolosa comunicazione ai giornali che ingrandita e fraintesa aveva portato a questa strabiliante conclusione: Le statue del *Giorno*, dell' *Aurora*, del *Crepuscolo* e della *Notte* che riposano su le urne dei Medici nella Sagrestia di S. Lorenzo a Firenze non erano più di Michelangelo ma dei suoi allievi, forse del Tribolo o del Montorsoli e che invece i gessi donati nel 1573 dal Danti all' Accademia di Perugia non erano calchi delle statue fiorentine ma calchi di modelli in creta, più antichi, nei quali veramente si trovavano tali differenze da farli ritenere anteriori assai alle statue.

Non c' è da meravigliarsi se il mondo dell' arte si è commosso a tale notizia che portava la rivoluzione non soltanto nelle *guide* ma anche nelle conclusioni di non pochi studiosi che in questo momento lavorano intorno al divino artista, e gli articoli sono stati tanti, così minuziosi, così densi di notizie, di date storiche e di erudizione che noi, lungi dal riassumerli, li salteremo a piè pari tanto più che alcuni eruditi hanno dette cose molto banali e hanno sostenute tesi molto allegre.

Il Bombe solo contro tutti, si è difeso come ha potuto e in una o più interviste con giornalisti e critici, ha potuto commentare meglio la sua stessa notizia e ha spiegato che il suo pensiero era ben diverso da quello riferito dai giornali.

Egli ha confermate e messe in evidenza le molte e non piccole differenze che corrono tra i marmi di Firenze e i gessi di Perugia; ha rilevato il fatto che le misure dei gessi di Perugia, prese accuratamente, risultano un poco maggiori di quelle delle statue fiorentine ciò che vuol dire che questi gessi non sono i calchi di quelle statue ma forse lo sono di altri modelli in creta che Michelangelo plasmò molto tempo prima di lavorare i marmi di Firenze.

Francamente non valeva la pena di far tanto rumore per arrivare ad una conclusione così poco concludente.

Nel secolo della fotografia è cosa tanto facile confrontare due opere d' arte che si trovano in due luoghi differenti! E nel caso speciale le differenze, le varianti sono tanto evidenti nel-

l' atteggiamento delle figure e negli accessori da non occorrere un mare d' inchiostro per dimostrarle. E se queste differenze ci sono, come pensare che gli uni siano calchi degli altri? E se i gessi di Perugia non sono calchi delle statue di Firenze, perchè sbrigliare tante fantasie alla ricerca di una verità che forse non verrà mai in nostro possesso?

Mentre si pubblica la rivista la graziosa polemica continua, altri personaggi entrano in scena a sostenere tesi opposte.

Resteremo spettatori imparziali e poi diremo lo nostra opinione, ma intanto osserviamo con tutta modestia che un coscienzioso formatore potrebbe, meglio di tanti eruditi, risolvere la questione principale: Se cioè i gessi di Perugia sono o no calchi delle statue di Firenze.

# MOSTRE E CONCORSI

— A Venezia sarà allestita una Mostra Settecentesca, più rievocatrice che ricostruttrice di quel tempo. La sede dell' Esposizione sarà forse il Palazzo Reale.

— A Roma, nella sede sociale della Società degli Acquarellisti, a Villa Borghese, Maurigio Barricelli ha esposto cinquanta suoi pastelli, impressioni della Svizzera e della Campagna romana, vedute di paesi rese con certa abilità tecnica, interpretate con un senso di chiarezza poetica.

— Dall' Associazione « Bernardo Celentano » è stata bandita a Napoli la I. Mostra Nazionale d' arte pura ed applicata, per la primavera del 1910. Sono già pervenute alla Società adesioni dei più valorosi artisti italiani.

— I quadri che il pittore Ferraguti Visconti portò dalla Terra del Fuoco, costituiscono la parte più interessante ed originale della nuova mostra al Palazzo della Promotrice di Belle Arti in Milano. È smagliante la raccolta individuale del pittore Levis, di Chiomonte (Susa).

— La « Famiglia Artistica di Milano » si è fatta iniziatrice di una esposizione del cattivo gusto, nella quale si accoglieranno le cianfrusaglie più inutili e antiestetiche.

— È aperto gratuitamente al pubblico, in Faenza, il Museo Internazionale di ceramiche, arricchito da pregevoli doni recenti, e da una libreria riguardante l' arte, la storia, la critica della ceramica.

— La sezione italiana all' Esposizione di Monaco ha avuto, come si dice, buon successo, ed è tra le più visitate.

— Non possiamo dire altrettanto per gli italiani che hanno esposto al « Salon d' automne » di Parigi.

— Il Comitato per le feste commemorative del 1911 a Roma, ha pubblicato nelle principali lingue le norme per il concorso internazionale di architettura: è disponibile un premio di 150.000 lire, un secondo di 100,000 e un terzo di 50,000 lire.

— La IX Esposizione Internazionale di Venezia avrà luogo nel 1910 e non nel 1911, per non inceppare quella di Roma. L' atto è patriottico e audace, e noi applaudiamo di cuore. Ma l' Italia potrà di fronte alle nazioni straniere figurare degnamente? È già uscito il Regolamento Generale, sul quale ci proponiamo di far qualche osservazione in seguito.

— È aperto il quarto concorso per un monumento da erigersi su la tomba di Ugo Foscolo in Santa Croce.

— I bozzetti per il concorso delle Vittorie e gruppi monumentali che dovranno decorare il nuovo ponte romano Vittorio Emanuele a Santo Spirito, supereranno il numero di settecento: e ancora non si sa dove saranno accolti ed esposti.

— È indetto a Bologna il concorso ai premi Curlandesi, devoluti quest' anno ai lavori di scultura e di incisione in rame. I temi da trattarsi sono, per la scultura, « Progetto per Fontana figurata »; per l' incisione in rame, « Diploma per la R. Accademia di Belle Arti in Bologna ». Per la presentazione delle opere è fatto tempo ai concorrenti sino al giorno 15 aprile 1910.

— I temi di concorso al Pensionato Artistico Nazionale sono stati i seguenti. Per la architettura: « Un edifizio per circo equestre da potersi trasformare in teatro diurno; la pianta scritta su un triangolo isoscele fiancheggiato da larghe strade in una città di oltre trecentomila abitanti ». Per la scultura: « Un altorilievo per il sepolcro di una giovane madre ». Per la pittura: « Alcuni adolescenti che si bagnano in un fiume ». Per la decorazione: « Boccascena per un teatro di caffè-concerto ». Come non tutti i temi proposti ci sembrano opportuni, così mancano lavori eccellenti, specie in architettura e decorazione. Ma l' Istituto del Pensionato artistico porta in sè errori persistenti che occludono l' avvenire delle nostre scuole d' arte.

A proposito di questo pensionato e specialmente sulla parte retrospettiva della Mostra, hanno sentenziato a diritto e a rovescio tutti i critici, criticoni o criticuzzi del giornalismo italiano i quali, abituati a giudicare *a colpo d' occhio* e a scrivere *a penna corrente*, hanno spesso perduta l' abitudine di riflettere e di studiare.

Così soltanto può spiegarsi una strana corrente suggestiva che pian piano è andata formandosi in favore di qualche candidato e contro altri candidati indipendentemente dal loro valore e così può spiegarsi l' ignoranza di fatti importanti o di persone che nell' ambiente artistico italiano non recitano più le seconde parti.

Il critico a noi ignoto di un grande giornale romano diceva, per esempio, che il primo pensionato in pittura fu vinto con un buon quadro, da Arturo Viligiardi. Ebbene, egli aggiunge, che cosa ha fatto questo Viligiardi? che cosa è doventato? Come pittore è ormai *un perduto* e dicono che si sia messo a far l' architetto.

Basta, basta, signor critico. Vorremmo sapere da Lei se un pittore che ha lavorato a fianco del Maccari nella cupola di Loreto, e, solo, a S. Paolo a Roma, in S. Maria del Fiore e nella cupola di S. Giovanni a Firenze può dirsi un ignoto e un perduto.

E poi non ricorda un non remoto concorso per la facciata del Duomo di Arezzo che fu quasi interamente dominato dal progetto Viligiardi che forse fu rigettato perchè troppo bello?

*Pare* dunque che Viligiardi sia davvero anche architetto. Almeno costruisce e dipinge, cappelle a Orvieto, villini a Roma e tra pochi giorni sarà chiamato ad insegnare in una Scuola Superiore di Architettura.

Avviso ai lettori che bevono grosso e credono tutto ciò che propongono loro a credere i critici dei quotidiani.

— Il Comitato pel monumento a Francesco da Barberino si era inteso con lo scultore Franceschi per l' esecuzione di un busto dietro il correspettivo di L. 3500; lo scultore Vannetti espresse l' opinione che con tal somma si sarebbe potuta fare una statua addirittura. E il Comitato, abbandonata la prima idea e l' aggiudicazione, invitò i due a presentare ciascuno un bozzetto. La giuria non riuscendo a mettersi d' accordo su la scelta, richiese i concorrenti di presentare nuovi bozzetti. Ma a questo punto il Comitato promotore volle dichiarare che l' esecuzione doveva essere affidata al Franceschi. L' atto ci sembra inopportuno: e noi ci auguriamo che la vittoria arrida al più valoroso!

— Le esposizioni artistiche londinesi si susseguono con sempre felice successo. La *National Loan Exhibition* ha raccolto un numero considerevole di autentici capolavori molti dei quali sono stati acquistati da benemerite persone che si son prefisse lo scopo nobilissimo di arricchire con opere di indiscutibile valore i musei nazionali.

Ottimo successo ha pure avuto l' annuale esposizione del *Black Frame Sketch Club* ospitata nella Galleria Bailey e degna della massima considerazione è la 132.ª Mostra della Società reale degli artisti inglesi, recentemente inaugurata. Il Presidente attivo e benemerito di questa società, Alfred East, trionfa coi suoi magistrali paesaggi e con lui dividono gli onori ed il favore del pubblico Elmer Schofield, Fred. Milner, Joseph Limpson, F. Whitehead, Hayley Lever ed A. W. Foweraker.

Nè minor successo ha ottenuto la Società del *Stock Exchange* che ha smentito la leggenda dell' incompatibilità fra l' Arte ed il mondo degli affari. La Borsa di Londra ha dimostrato di essere un cenacolo, oltre che di valenti ed astuti finanzieri, di provetti ed originali artisti.

# ARTICOLI E CONFERENZE

— Astor pubblica su l' *Ora* un articolo molto pratico per la riorganizzazione della scuola di musaico in Sicilia, scuola assai utile ed efficace alla conservazione e al restauro de' tesori preziosissimi di musaico.

L' arte italiana al " Salon d' automne „ di Parigi ha inspirato geniali articoli a Diego Angeli, Ser Ciappelletto, Ernesto Ragazzoni, M. A. Gay. Questi critici esprimono concetti e giudicano sotto diversi punti di vista: ma quel che appare anche troppo chiaro è che l' arte nostra non è ancora ben conosciuta a Parigi, e quindi male apprezzata.

— Gino Damerini rileva su la *Gazzetta di Venezia* l' importanza della Permanente d' arte e industrie veneziane a Palazzo Pesaro, illustra l' opera ardimentosa de' più giovani, loda l' originalità sbrigliata e l' attività prodigiosa di Ugo Valeri, la cui collezione di schizzi, disegni, pastelli, quadri presenta una varia concezione di vedute, una mobile eleganza, un fremito di giovinezza, un sentimentalismo sottile e un po' amaro: in una parola un temperamento che è dimostrato anche dalle riproduzioni che in questo stesso fascicolo sono presentate dal nostro Benedetti.

— Il prof. Romolo Artioli ha tenuto a Milano, nell' Aula Magna del Ginnasio Beccaria una conferenza con proiezioni su la « Fanciulla d' Anzio »: fatta la storia della statua, l' ha attribuita a Prassitele o al ciclo prassitelico; e invero la vergine emana un sereno fascino, una salutare gioia.

— Piero Misciattelli esprime sul *Corriere d' Italia* alta letizia per la notizia d' un saggio restauro che porrà in salvo il bellissimo oratorio di S. Eligio degli Oretici, nascosto tra misere case nel vecchio suggestivo quartiere di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma, opera immaginata da Raffaello Sanzio.

B. Asaro dell' *Ora* denunzia al tribunale della pubblica opinione i molti errori dell' ufficio regionale dei monumenti, descrive le cattive condizioni del Duomo di Monreale e sferza gli inadatti restauri che svisano e deturpano anzi che ripristinare; vuole che i lavori non siano per l' innanzi affidati a speculatori, i quali si valgono di operai incompetenti.

— Giulio Seganti pubblica su *L' Avvenire d' Italia* un ameno articolo su la statua equestre di Vittorio Emanuele, descrivendo una sua comoda passeggiata in compagnia di colleghi sull' interno del cavallo.

— Sul *Caffaro*, Paolo di Gauffridy fa una geniale rassegna delle principali opere di scultura sparse di recente nelle gallerie della Necropoli di Staglieno, dedicando un intero articolo alle creazioni funebri del ferrarese Venceslao Borzani.

— Un elegante articolo dedica Paolo Arcari al Duomo di Modena, su *L' Avvenire d' Italia*, facendone la storia, evocandolo ne' passati fasti, ricordando il pensiero di Federigo Ozaman: « La fede che trasporta le montagne, innalza le cattedrali ».

— Nel *Corriere della Sera* (6 ottobre), Ugo Ojetti dedica ai Ciardi un lungo articolo, vivace e minuto come una pittura.

— Il Bertarelli addita, sul *Corriere d' Italia*, un campo in cui l' esteta troverà il valido appoggio dello scienziato: « vivificare ragionevolmente quei cimiteri dell' arte che sono le collezioni di quadri e di statue ».

— Alfredo Melani critica e nega nella *Gazzetta di Venezia* l' opportunità della nuova Scuola dell' Arte della Medaglia, fondata a Roma, sotto gli auspicï del Ministero del Tesoro.

Stenio su *L' Ora* dichiara di conoscere un solo rimedio alla perdizione e allo scadimento delle opere d' arte in Sicilia: la costituzione di una Società di amici dei monumenti. A noi pare veramente ch' egli abbia ogni ragione; ci auguriamo che la sua proposta venga accolta con favore e dia buon frutto.

— Filippo Crispolti ha tenuto in Firenze un discorso su « L' arte e l' educazione popolare », richiamando le necessità e i limiti dell' educazione per mezzo dell' arte. Si godrà di un vero e

proprio benefizio morale, secondo l'oratore, nel procurare il godimento che i padri profusero a tutti, nel raffinare gli animi entro limiti equi, nell'accrescere l'amore alla religione, alla patria e a' piccoli luoghi nativi.

Alfredo Melani nella *Gazzetta di Venezia* ha pubblicato anche un articolo sul generosissimo tentativo di risorgimento artistico moderno, fatto dall'Istituto Internazionale d'arte pubblica di Bruxelles retto e presieduto da Eugenio Broerman pittore belga.

Il Melani spiega i fini di questo Istituto e dice da quanto ardore e da quanta illuminata energia scaturisca l'iniziativa di questo uomo che solo, forse, o con pochissimi, si è accinto all'impresa di rigenerare e di sollevare l'arte dalla bassezza di oggi.

L'autore osserva che tali battaglie non possono essere vinte da un solo ancorchè forte, ancorchè tenace o virtuoso ma da molti, dai più. Quando la maggioranza delle persone così dette colte avranno intuito il vero fine dell'arte e applaudiranno e incoraggeranno i tentativi buoni, potremo dire di essere su la via del risorgimento; quando tutti chiederanno le nuove forme di bellezza, avremo raggiunta la mèta.

« Quindi, osserva il Melani, il problema dell'Istituto Internazionale d'Arte pubblica, è tutto didattico. La Scuola: ecco il pernio del decoro, ecco la sorgente a cui debbono rivolgersi i seguaci di Eugenio Broerman ».

# BIBLIOGRAFIE

VITTORIO LAZZARINI - *Documenti relativi alla Pittura Padovana del secolo XV con illustrazioni e note di Andrea Moschetti* - (Istituto Veneto di Arti Grafiche, Venezia 1909).

È cosa rara trovare oggi un intero volume di documenti compinti con retto giudizio e onesta ricerca; è cosa piacevole, quando l'ingegno de' raccoglitori ha saputo illuminare i punti oscuri e rendere al sole ciò ch'era stato finora nascosto nell'ombra degli Archivi e delle Biblioteche.

Quindi meritano lode vera Vittorio Lazzarini che ha raccolto, Andrea Moschetti che ha illustrato abondanti ed esaurienti documentazioni su la Pittura Padovana del secolo XV. È assai lucidamente evocata la figura di Francesco Squarcione, e, per quanto lo consentivano le memorie, quella di Andrea Mantegna. Molte sono le notizie su Nicolò Pizolo; chiare su Giovanni d'Allemagna; interessanti su la celebre cappella Ovetari; peregrine su le varie scuole fiorite in Padova accanto alla Squarcionesca.

Agli studiosi dell'arte questo libro riuscirà davvero utile e prezioso.

I. B. SUPINO - *Sandro Botticelli* - (*A. F. Formiggini* - Bologna, Modena, 1909).

Il prof. Formiggini ha intrapreso e prosegue alacremente un'opera editoriale che gli fa molto onore: raccoglier cioè in dilettosi libretti il pensiero di autorevoli ed erudite persone su le figure più significative che improntarono di sè il loro tempo e lasciarono ai secoli duratura fama.

De' *Profili* il primo è scritto con eleganza da I. B. Supino, e illustra compiutamente Sandro Botticelli.

[F. S.]

CESARE BELLOCCI - *Amministratore-Responsabile.* 

STAB. TIPOGRAFICO DITTA L. LAZZERI - SIENA.